الإبداع الفني
وتذوق الفنون الجميلة

دكتور
علي عبد المعطي محمد
أستاذ بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٨٥

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتر - الأزاريطة - الإسكندرية

الابداع الفنى
وتذوق الفنون الجميلة

الإبداع الفني
وتذوق الفنون الجميلة

الدكتور
علي عبد المعطي
أستاذ الفلسفة بكلية الآداب
جامعة الاسكندرية

١٩٨٥

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتير - الأزاريطة
اسكندرية

« اللهـــم قنى شر أولئـــك الـــذين

لا يعمـــلون ويضـــيرهم أن يعمـــل

الاخــــــرون »

إهداء

الى زوجتى وأبنـــائى سحر وعمرو وغـــادة

مقدمة

تمثل مشكلة الابداع الفنى فى مجال ما يسمى بالفنون الجميلة أعمق هذه المشاكل وأدقها ، كما أنها تمثل من جهة أخرى أعقد تلك المشاكل وأكثرها غموضا • ولعل هذا يفسر لنا سر تضارب الاقوال حولها ، وتباين الآراء فيها واختلاف النظريات التى تناولتها ، وتنافر المواقف بصددها•

ويسبب ذلك يقع كل من يتصدى لهذه المشكلة ، أو يطلع على الكتابات التى سالت فيها الاقلام عنها ، فى حيرة وتخبط وغموض • ولم لا ؟ وهو يرى من يعلق هذه المشكلة على حبال الاساطير والخرافات والغيبيات ،أو يحلق بها فى سماء الوحى واللاهوت ، أو يردها الى ضياء العقل ونوره، أو يتلمسها فى ثنايا الواقع الاجتماعى والتاريخى ، أو يتغلغل بها الى أغوار النفس وخفاياها •

ويحتوى هذا الكتاب ، الذى يسعدنا أن نقدمه اليوم الى القراء على أربعة أبواب ، الباب الاول منها بمثابة مادة خام للبابين الثانى والثالث أما الباب الرابع فهو عن تنوع الفنون وتذوقها • ولقد تناولنا فى الباب الاول جميع الآراء والمواقف — فيما نعلم — التى تناولت مشكلة الابداع الفنى بالتفسير والوصف،وذلك من خلال أربع نظريات رئيسية هى على التوالى:

نظرية الالهام والعبقرية ، فالنظرية العقليــة ، فالنظرية الاجتماعيــة ، فالنظرية السيكولوجية •

واذا كنا فى هذا الباب الاول قد تركنا لكل نظرية أن تعرض موقفها دون أدنى تدخل منا أو نقد ، فاننا خصصنا الباب الثانى بأكمله لتناول تلك النظريات بالنقد والتعليق أما الباب الثالث فهو رؤية جــديدة لمشكلة الابداع الفنى ، نقدمها اسهاما منا فى محاولة تفسير ووصف تلك المشكلة على أسس علمية وواقعية بحيث تتركنــا تلك الرؤية على قناعــة بكفايتها وكفاءتها فى تفسير مشكلة الابداع الفنى ووصف لحظاتها وعملياتها من ألفها الى يائها ، ويبقى الباب الرابع والأخير وهو عن تذوق الفنون التى تم ابداعهــا •

الباب الاول من هــذا الكتاب اذا تنــاولنا فيــه النظريات المفسرة والواصفة لمشكلة الابداع الفنى من خــلال نظريات أربعة • وفى ثنــايا النظريةالاولى أرهصنا بشذراتنظرية الالهام أو العبقرية لدىهوميروس وهيراقليطس لكى نتوقف وقفة أكبر عند أفلاطون الذى تنسب اليه هذه النظــرية ، ثم تتبعنا خيــوط تلك النظــرية عند الافلاطونية الجــديدة وأوغسطين وسانت بازل ، وعرضنا بعــــد ذلك فى وقفة طويلة للحركة الرومانتيكية فى الفن من خــلال أقوال أو أعمـــال الفرد دى موسيه وديلاكروا وروسو ونيتشه وبيتهوفن وجوته وجيرار دى نرفال وهــردر وجان بول ريتشر وهوفمان وكولردج وكيتس ورامبو وشوبان والفونس دوديه وشيجل ولامرتين وبولان •

أما النظرية العقلية فقد تعرضنا لها من خلال أقوال وأعمــال بسكال ورودين وفان جوخ ولالو وفرتهيمر وبوانكاريه ووليم كانون وادجاربو

وليوناردو دافنشي وكانط وهيجل وشوبنهور وجويو وبوزانكيت وكاترين باتريك وجيلفورد •ومجمل آراء هؤلاء أن عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر ، وأنها تحتاج الى تفكير طويل وبحث شاق وجهد ارادى يخضع للتنظيم والصياغة ، وأن الابداع الفنى لا يحدث فجأة بلامقدمات أو وعى وانما هو انضباط فكرى واع •

أما النظرية السوسيولوجية فلقد عرضنا لها من خلال أقوال وآراء لويس لافل وارنست فيشر ويونج وبوسبيلوف وبيزتوف وسيدنى فنكلشتين وجوردون تشيلد وريموند باير وجان كاسو وهويسمان وألان وسوريو ودوركايم ونيقولاييف ، ولقد ركزت هذه النظرية على أن النحن أسبق من الانا ، وأن اندماج الانا والنحن يتم عن طريق الفن ، ورأت أن الفن انتاج جمعى لا فردى ، وأن الابداع الفنى ينبع عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، لكنها تطرفت وبالغت فى أهمية دور المجتمع بحيث أصبح المجتمع عندها هو المبدع والموضوع معا •

وآخر تلك النظريات التى عرضنا لها فى الباب الاول هى النظرية السيكولوجية ، وقد عرضنا لها من خلال مدرسة التحليل النفسى لدى فرويد وأرنست جونز وهانز ساكس وأتو رانك وبريل وشارل بودوان وأوتو فنيكل وبراون وادموند برجلر • ولقد توقفنا هنا وقفة طويلة عند بحث فرويد فى الابداع الفنى عند ليوناردو دافنشى ، وعند بحثه الآخر عن دستويفسكى كفنان خالق وكأخلاقى وكعصابى وكآثم • ثم عرضنا بعد ذلك للحركة السيريالية فى الفن من خلال أقوال وأعمال أندريه بريتون وفيلدمان وشاجال وباول كليه وماكس ارنست ومارسيل بروست وجيمس جويس ودى – كريكو وسلفادور دالى • وعرضنا أخيرا

للا شعور الجمعى عند يونج باعتباره منبع الأبداع الفنى وحـديثه عن النماذج البدائية والاسقاط والحدس ، وختمنا عرضنا لهذه النظرية ببيان أوجه الاختلاف والاتفاق بينه وبين فرويد •

أما الباب الثانى فهو جهد نقدي عميق للنظريات التى عرضنـا لهـا فى الباب الاول ، وفى هذا الصدد فقد كان نقـدنا لنظرية الالهام أو العبقرية منصبا على ما يلى :

١ ـ أننا لن نفيد شيئا ولن يستفيد العالم بدوره من حديث أنصـار هذه النظرية عن وجد صوفى أو نشوة الهية أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خارقة فى عملية الابداع الفنى •

٢ ـ ان الخيالات والاحلام التى ركن اليهما أنصار هذه النظـرية وأفاضوا فى بيان أهميتهما بالنسبة الىالابداع الفنى ، لا يكفيانوحدهما فى أى ابداع والا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟

٣ ـ ليس ثمة الهام مفاجىء ؛ فكل الهام ليس الا وليد التفـكير المضنى المتواصل ، ولقد بينت الابحاث المعـاصرة أن اللاوعى نتـاج الـوعى •

٤ ـ فشل هذه النظرية فى بيان عنصر الاداء أو التنفيذ ، وبيـان تفسير اقبال الفنان على الابداع الفنى أو احجامه عنه •

٥ ـ ليس صحيحا ما قرره أنصار هذه النظرية من أن الفن خلق من العدم ، وأن الفنان أصيل كل الاصالة ؛ فلا أصالة لفنان لا حـرية له ولا

اختيار ولا ارادة ، وانما هو مجرد وسيط أو مردد أو قابل لوحى الهى أو شيطـــانى •

ولقد انتهينا من نقدنا لهذه النظرية الى رفض كامل لها ، وانتقلنا الى نقد النظرية الثانية وهى النظرية العقلية ، وبينا أن فضلها يرجع الى أنها نزلت بمشكلة الابداع الفنى من سماء الغيبيات والاساطير الى دنيا العقل وضياء الفكر الا أننا وجهنا اليها أوجه النقد التالية :

١ ــ أنها أغفلت تماما عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهو فى رأينا عنصر ضرورى ، فمن الضرورى للفكر المبدع أن يتخـــارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقق فى الخارج ، والا ما كان هناك أى ابداع •

٢ ــ ومع أن هذه النظرية قد ركزت على أن الابداع الفنى يعــود الى العقل أو الفــكر الا أنها فشلت فى تحديد مسألة أصــل الافكار ••• هل هى فطرية كامنة فينا ، أم أنها مكتسبة من الواقع الخارجى ، أم أنها فطرية ومكتسبة معا •

٣ ــ فشل هذه النظرية فى بيان لماذا وكيف يتجه الفنان الى فن معين دون آخـــر •

٤ ــ ان عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الابداعى وحده بل هناك أدوار أخرى للحواس والوجدان أهملتها تماما تلك النظرية •

٥ ــ واذا كان ثمــة عقل نظرى وآخــر عملى • أيمكن أن تقــودنا أقوال هذه النظرية الى افتراض وجود عقل فنى ؟

ولقد انتهينا من نقدنا لهذه النظرية الى اثبات النقاط الموجبةوالسالبة لها ولم نرفضها رفضا كاملا ، كما رفضنا من قبـــل نظــرية الالهام أو العبقرية ، لاننا نعتقد أن للفكر دوره فى عملية الابداع وان لم يكن هو الدور الوحيـــد •

أما النظرية الاجتماعية فلقد أثبتنا لها عدة جوانب ايجابية منها أنها وجهت الانظار لاهمية المجتمع فى عملية الابداع الفنى ، وأضافت البعد التاريخى للبعد الاجتماعى ، كما أضافت لاول مرة بعد الاداء أو التنفيذ الذى لم يفطن اليه من قبل ، الا أننا أخذنا عليها أوجه النقد التالية :

١ ـ فشلها فى تفسير ما يميز الفنان عما عـــداه من الناس ، اذ الناس جميعا حاصلون على عقل جمعى أو لا شعور جمعى •

٢ ـ فشلها فى تفسير كيفية ابداع فن ما ابتـــداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى •

٣ ـ بل ان العقل الجمعى أو اللا شعور الجمعى ثبت أنه مجـــرد وهم من الاوهام وفرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم • وأن هذه الفرضية اذا سلمنا بوجودها لاتستطيع أن تقـــدم لنا تفسيرا عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان الى فن معين دون غيره •

٤ ـ ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكـــر دور كايم وريموند بايير •

٥ ـ كما أن حتمية «تين» أدت الى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن

الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهرة الأولى نوعيتها الخاصة،بالاضافة الى أنها أدت الى طمس كامل لمعالم الفردية وتميز الفنان وتفـــرده دون سائر الناس •

ولقد مضينا بعد ذلك فى تحليل ونقد النظرية السيكولوجية ، وقسمنا أوجه نقدنا لهذه النظرية الى ثلاث مجموعات ، تناولت المجموعة الاولى منها نقد مدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه ، وتنـــــاولت المجموعة الثانية منها نقد الحركة السيريالية فى الفن ، أما المجموعة الثالثةوالاخيرة فلقد تناولت نقد نظرية يونج ولقد انحصر نقدنا لمدرسة التحليل النفسى لفرويد وتابعيه فيما يلى :

١ ـــ لم يتحدث فرويد وتلامذته عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته الى منتهاه ، وأغفلوا تماما مسألة التنفيذ أو الاداء •

٢ ـــ ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان الى فن معين دون آخر •

٣ ـــ لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبى ، فجاء المنهج عندهم تعسفيا وشكليا •

٤ ـــ نظرية فرويد وتلامذته قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنيـــــة •

٥ ـــ فكرة التسامى الفـــــرويدية لا يمكن أن تؤدى وظيفتها التى حددها فرويد ، كما بين ذلك علماء النفس أنفسهم •

أما نقدنا للحركة السيريالية فى الفن فلقد انحصرت فيما يلى :

١ ــ حيث أن الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى فان نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية •

٢ ــ ان العمل الفنى لا يمكن أن يعبر عن اللا شعور وحده بل لابد من أن يتخلله لحظات شعورية •

٣ ــ فرويد يكتشف خدعة السيرياليين فى انتاجهم لفن لا شعورى هم أنفسهم شاعرون به •

٤ ــ لا يمكن للمتذوق الفنى أن يكون فى حالة لا شعورية كى يتقبل ابداعات السيرياليين اللا شعورية •

أما النقد الموجه الى نظرية يونج فانه ينحصر فيما يلى :

١ ــ تعامل يونج مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى وتكييفه الواقع حسب أفكاره •

٢ ــ يونج يقع فيما يسمى بأغلوطة المماثلة •

٣ ــ كيف يمكن أن ينقسم الناس الى قسم كشفى و آخر سيكولوجى مع أن لا شعورهم الجمعى واحدا •

٤ ــ واذا كان يونج يركز على الحدس وهو فكرة غامضة ، وعلى

اللاشعور الجمعى وهو خراف ، ويرى انهما يميزان الفنان الخالق ، واذا كان اللاشعور واحدا والحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، وكيف يتجه الفنان عنده الى فن معين دون غيره ؟ •

٥ — معاناة يونج من تصور آلى للنشاط النفسى مع شيء من النزعة الحيـــوية •

وذلك بالاضافة الى نقد وجهناه الى مدرسة التحليل النفسى وينطبق بدوره على نظرية يونج وهو أن فكرة اللاشعور وهم وفرضية لا سند لها من واقع أو علم • ونحن لا نقبل بأى حال أن يكون الجانب الحالك مـــن الانسان (اللاشعور الشخصى أو الجمعى) هو جوهر ومنبع الابـــداع الفنـــى •

وعلى هذا النحو يكون ما ذكرناه فى الباب الاول قد أنهار تماما ، أو انهار فى معظم جوانبه فى الباب الثانى ، ازاء جهد نقدى عنيف ، وكـــان لابد لنا طالما أننا لم نرتض أى موقف من المواقف السابقة اما كليا وامـــا جزئيا ، أن نتقدم نحن بموقف خاص يحاول تفسير ووصف مشكلة الابداع الفنى بصورة متكاملة ونسقية ، وهذا هو ما حاولناه فى الباب الثالث من هـــذا الكتاب •

ولنبدأ بادىء ذى بدء فنشـــير الى موقفنا الخاص ، فهـــذا الموقف يتمثل فى مشكلتنا المطروحة فى أن الابداع الفنى يعبر عن تفاعل كـــلى دينامى بين الانا والنحن أو بين الفنان وبين مجتمعه بحيث يكون التفاعل كاملا والتلاحم تاما يصعب بتره أو تقسيمه أو تجزئته ، أو ان شئت قلت أنه موقف ذاتى موضوعى لا فصل فيه بين الذات والموضوع • ومن هـــذا

المنطلق رأينا أن النظريات التى اتخذت لذاتها موقفا ذاتيا صرفا قد تأدت الى الفشل فى تناول وعلاج هـذه المشكلة ، فالموقف الذاتى المتمثـل فى نظرية الالهام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة ، والموقف الذاتى المتمثل فى النظرية السيكولوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الانسان وحسب وهو اللاشعور • ومن هذا المنطلق أيضا رأينا أن النظـرية التى تطرفت فى الموقف الموضوعى البحت وهى النظرية الاجتماعية قد تأدت الى نقاط ضعف كثيرة ، فلقد تأدى تطرف النظرية الاجتماعية فى الموقف الموضوعى وانكارها للجانب الذاتى الى عدم دقتها وتحددها ، والى عدم وضـوحها ، والى تمسكها بخرافة العقـل الجمعى أو وهم اللاشـعور الجمعى • كما تأدى بها هـذا الموقف الى الفشـل فى تمييز الفنـان عن سائر أفراد القطيع والفشل فى القاء الضوء على أهمية الذات فى عمليـة الابـداع الفنـى •

ولكى يكون موقفنا واضحا ومحددا بلورنا مشكلة الابداع الفنى فى أربعة أسئلة تدو رحول منبع الابداع الفنى ، وعلته ، وكيفية حـدوثه ، وكيفية تخارج الابداعات وتحققها فى أعمال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود المادة وعمل على تلك المادة • ولقد وجهنا هذه الاسئلة الى النظريات الأربعة الآنفة الذكر وكانت النتيجة النهـائية هى فشل جميع هذه النظريات فى تفسير ووصف عملية الابداع الفنى من كل أبعادها وكان علينا أن نعيد توجيـه تلك الاسئلة بذاتها الى موقفنـا الخاص كى يجيب عليها ، وقبل أن نرى اجابات موقفنا الخاص ، أسسنا هذا الموقف على ما يلى :

١ — أن كل ابداع فنى هو نتاج ذات مبدعـة متفاعلة تفاعلا كليـا

وديناميا مع ذاتها ومــع الابعاد الاجتماعيــة والتاريخية وكل ما هــو واقعــى ٠

٢ ــ لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع ، فهما يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماســكا ٠

٣ ــ خارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شىء ، فلا وجــود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية ٠

٤ ــ ان تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى الى ما يسمى بالاطار Framework ٠

ونظرا لان فكرة الاطار تمثل فكرة محورية فى موقفنا ، وأن أى نظرية من النظريات الآنفة لم تتعرض لها ، فلقد توقفنا وقفة كبيرة عند هــذه الفكرة فبينا أن مضمون الاطار مكتسب وليس بفطرى ، وأنه يساهم فى تنظيم الادراك والتذوق ، وذكرنا أن أهم خصائص الاطار تنحصر فى :

١ ــ أنه أساس دينامى ٠

٢ ــ وأن العادات لا تمثل الاطار من كل جوانبه ٠

٣ ــ وأن علاقة الانا بالاطار ليست معرفية أصلا ولكنها دينامية ٠

ثم أردفنا ذلك بذكر بعض نماذج من الفنانين المبدعين مبينين فيهــا كيف يتم اكتساب مضمون الاطار ، وفى هــذا الصدد تناولنــا ليوناردو دافينشى وكيتس وبايرون وتوفيق الحكيم ، وعلقنا على كيفية اكتســاب مضمون الاطار لدى كل واحد منهم طبقا لاقواله وأعماله ، وخلصنا من

ذلك الى النتيجة التالية وهى : أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ولولاه لما أبدع الفنان فى أى نطـاق من نطاقات الفنون ، ثم أدلينا بالملاحظات التالية على فكرة الاطار :

١ — أنه يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد .

٢ — أن الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الاطر .

٣ — أن قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطار لا يعنى القضـاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال .

٤ — أن فكرة الاطار يمكن أن تساهم فى حـل عدد من المشـكلات مثل :

أ) مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحد .

ب) مشكلة وحدة الاسلوب بين مجموعة من الفنانين .

جـ) مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق .

٥ — أن الاطار اللازم للفنان المبدع لا يمكن اكتسابه الا بعمليـة تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجـة توجيها معينا ، وبالتـالى تكون له دلالة خاصة عنده .

٦ — ان المران فى حدود الاطـار تساهم فى تنظيم الاطـار وزيادة قدرته ورسوخه .

ولقد تبينا تمـــاما أن فكرة الاطار هـــذه هى الفكرة الوحيـــدة التى تستطيع أن تبين سبب اختلافات اتجاه الفنان الى فن معين دون آخر ، وهى النقطة التى فشلت فى بيانها وتوضيحها كل النظريات السابقة •

وفى خلال عرضنا لموقفنا أكدنا على ما يلى :

أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى اجتماعى ، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقـــة دينامية متفاعلة من خلال اطار نوعى اكتسبت مضمونه من الخارج •

٢ — وأن أفكار الفنان ليست فطرية فى عقله ، أو كامنة فى داخله ، ولا يوحى له بها من قـــوى خفية أو غيبية • انهـــا مكتسبه من الواقـــع الخـــارجى •

٣ — وأن انفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالاحداث والاقوال والافعال •

٤ — وأن الفنان حينما يحقق ابداعه فى مادة ما ، ومن خلال العمل ، يستعيد النحن ، فيعاد اليه اتزانه •

وحين وجهنا لموقفنا الخاص نفس الاسئلة السابقة التى فشـــلت فى الاجابة عليها كل النظريات التى تناولناها بالعرض فى الباب الاول وبالنقد فى البا بالثانى ، وهى الاسئلة التى تمثل الاجابة عليها ، الاحاطة الشاملة الكاملة بمشكلة الابداع الفنى ، ووصف وتفسير عملياتها ، نجح موقفنـــا فى تقديم اجابات نسقية متكاملة عنها ، ولقد تبين من تلك الاجابات ما يلى:

١ ـ أن منبع الابداع الفنى ـ فى نظرنا ـ يتمثل فى شخصية الفنان ككل ووحـدة ديناميـة متفاعلة مـع بيئتها ذات الابعـاد الاجتماعيـة والتاريخية ٠

٢ ـ أما علة الابداع الفنى فهى تكمن ـ فى رأينا ـ فى انفعـال الفنان وتوتره ازاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجيـة ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعه الى الابداع وفقا لاطاره ذى المضمون المكتسب من الخـارج ٠

٣ ـ وموقفنا ينجـح تماما فى اعطـاء وصف كامل لعملية الابداع الفنى من ألفها الى يائهـا : أى من لحظـات ما قبل الالهام الى لحظـات الالهام ثم الى لحظات ما بعد الالهام ٠

٤ ـ كما أنه ينجح فى بيان كيفية تخارج الابداعات فى أعمال فنية ملموسة موضحا دور المادة ، وأهمية العمل ، ومفسرا وواصفا لتمـايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الاعمال الفنية لدى فنان واحد مـن حيث الدرجـة ٠

غير أن التجربة الجمالية لا تتضمن عملية الابداع وحسب ، ومن هنا كان لزاما علينا أن نكمل هذه التجربة ، فنتحدث فى الباب الرابع والاخير عن الفنـون الجميلة ، تصنيفاتها وأقسامها ، ثم تذوق الفنون الجميـلة من قبل الفنان أو الجمهور،وأخيرا تربية الذوق الجمالى٠وعلى هذا النحو يكون هذا الكتاب هـو الاول من جهة عرضه المتكامل للتجـربة الجمالية المؤسسة على موقف خاص أو رؤية شخصية جـديدة ٠

ان دينى لاستاذى الدكتور محمد على أبو ريان رئيس قسم الفلسفة السابق بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية وبكلية الآداب بجامعة بيروت العربية لا حد له ، ويكفيه فخرا أنه أول من أدخل تخصص فلسفة الجمال والفنون الجميلة ضمن المواد التى تدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وعنه نهل الكثيرون ٠ كما أتوجه بخالص الشكر للاستاذ الدكتور مصطفى سويف ، فلقد استفدت من كتابه « الاسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة » الشىء الكثير ٠

آمل أن يحقق هذا الكتاب الغرض المنشود منه ٠

والله ولى التوفيق ،

زيزينيا فى ١٠/١٠/١٩٨٥

الدكتور
على عبد المعطى محمد
استاذ الفلسفة وتاريخها
بكلية الآداب جامعة الاسكندرية

فهـرس تحليـــلى

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

(من ص ٣٣ الى ص ١٦٠)

أهميـــة المشكلة (ص ٣٥) مشـــكلة الابداع الفنى من أعمـق أعقد المشاكل الفنية (ص ٣٥) أهمية المشكلة توحى بتفسيرات متعددة (ص ٣٦) مشـــكلة الابداع الفنى ليست وليدة اليـــوم أو الامس القريب (ص ٣٦) كثرة الابحاث وتعـــددها فى تناول هذه المشكلة (ص ٣٧) الاشـــارة الى النظريات المفسرة للابداع الفنى (ص ٣٩) •

١ ـــ نظـــرية الالهـــام أو العبقـــرية

(من ص ٤١ الى ص ٥٨)

شذرات هذه النظرية عند هوميروس وهيراقليطس (ص ٤١) بعض الاضواء على نظرية الالهام أو العبقرية (ص ٤١) حـــديث أفلاطون فى محاورة أيون عن الالهام والعبقرية (ص ٤٢) تحليل النص الافلاطـــونى (ص ٤٤) ارتبـــاط الابداع الفنى بالابحاث الميتافيزيقية عنـــد اليونان (ص ٤٤) العبقرية وارتباطها باللاهوت عند الافلوطينين (ص ٤٥) ربط أفلوطين وأوغســـطين وســـانت بازل بين الابداع الفنى وبين اللاهـــوت

(ص ٤٦) الحركة الرومانتيكية تثرى نظرية الالهام والعبقرية (ص ٤٧) الرومانتيكية فى معارضة الكلاسيكية (ص ٤٧) مصدر العبقرية الهى عند الرومانتيكيين (ص ٤٨) الخيال الرومانتيكى وأثره على الابداع الفنى عند روســو ونيتشه وبيتهــوفن وجوته وجــيرار دى نرفال (ص ٤٨) الاحــلام فى ارتباطها بالالهام عند هردر وريتشر وهوفمــان وكولردج وكيتس ورامبو ورودان وفليكس كلاى وهوجو (ص ٤٩) الحب والمرأة عند الرومانتيكيين (ص ٥٢) الاهتمام بالتميز الفردى عندهم (ص ٥٢) لا زال لنظرية الالهــام العبقرية أنصارها فى الفترة الحديثة والمعــاصرة (ص ٥٢) اقوال لبس وجوته وشوبان ونيتشة وجرييه وجويو (ص ٥٢) الالهام طبقا لهذه النظرية يحدث فجأة ودون مقدمات (ص ٥٤) وهــو صدمة كالانفعال (ص ٥٤) لا دور للعقل والارادة فى الالهام (ص ٥٥) الفنان موجود أصيل لان ابداعه يهبط عليه من السماء ، ولا يكون متأثرا بمجتمع أو تاريخ أو نواميس أو زمــان أو مكان ، انه خــلق من العدم (ص ٥٦) مفهوم الاصالة الفنية عند برجسون (ص ٥٧) الفن حــدس وتعبير عند كروتشة (ص ٥٨) تصنيف الابداع عند ديلاكروا (ص ٥٨)

٢ ـ النظــرية العقليــة

(من ص ٦١ الى ص ٨٤)

عظمة الفكر عند بسكال (ص ٦١) عملية الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفــكر (ص ٦١) دور الفــكر فى الابــداع الفنى عنــد رودين وفان جوخ وفيشر (ص ٦١) الفن انضباط واتزان (ص ٦٢) لا يحدث الابداع فجأة بل هو رأسمال يتجمع تدريجيا (ص ٦٢) اللاوعى نتــاج الوعى (ص ٦٣) العمــل الفنى ارادى ويخضــع للتنظيــم والصياغة

(ص ٦٤) الابداع الفنى وليـد التفكير الطـويل والبحث الشاق عنـد ليوناردو دافنشى (ص ٦٤) وهو لا يحدث فجأة أو نتيجة لهياج النفس (ص ٦٨) الابداع الفنى يرجـع الى قوانين وشروط أولية عنـد كانط (ص ٦٨) وهو ينبع عن الفكر لا عن محاكاة الطبيعـة (ص ٦٩) الفن نتاج الفكر عند هيجـل (ص ٦٩) الربط بين أصالة العمـل الفنى وبين المعقـولية (ص ٧٣) الابداع الفنى لابد وأن يكون مسـبوقا بالفكرة والارادة عند شوبنهور (ص ٧٣) الفكر هو الذى يخلق الفنان المبـدع عند جويو (ص ٧٤) الالتقاء بين ابداع الفنان وبين حقائق العلم ونظريات الفلسفة (ص ٧٦) الانتاج فى ميدان الفن الخلاق هو صورة من الادراك العقلى عند بوزانكيت (ص ٧٧) التأمل هو الخلق وأكثر الانواع تحقيقا للخلق والابداع هو الفنان (ص ٧٨) كاترين باتريك ترجع الابداع الفنى للفكر المبدع (ص ٨٠) الفكرة الكلية العـامة تسبق الاجزاء فى عمليـة الابداع الفنى (ص ٨٠) كاسيرر ومعقولية الصـور الفنية (ص ٨١) هربرت ريد واسـتخدام القوى الذهنيـة فى الابداع الفنى (ص ٨١) الوعى الفنى يخـلق العمل الفنى (ص ٨٢) الابداع الفنى يقوم عـلى الفكر المبدع عند جيلفورد (ص ٨٢) العقل البشرى بقدراته هو أسـاس الابداع الفنى (ص ٨٢) •

٣ ــ النظـرية الاجتماعيـة

(من ص ٨٥ الى ص ١١٤)

لويس لافل يعطى ارهاصـة النظرية (ص ٨٥) النحن أسـبق من الانا ، والاناهبة من النحن (ص ٨٥) اندماج الانا والنحن يتم عن طريق الفن (ص ٨٦) الفن انتاج جمعى لا فردى (ص ٨٧) العقل الجمعى أو

اللاشعور الجمعى منبع الابداع الفنى (ص ٨٧) البعد السوسيولوجى للفن (ص ٨٧) والبعد التاريخى أيضا (ص ٨٧) اجتماعية الفن فى الحياة البدائية (ص ٨٩) آباء الفن أو المبدعون الفنيـــون الاوائل (ص ٨٩) ارتبـــاط الابداع الفنى فى الحياة البدائيـــة بالعمل والسحر والجمـــال (ص ٩٠) المجتمع هو المبدع والموضوع معا (ص ٩١) الفن القـــديم كان بدون فنان عدا استثنئات نادرة (ص ٩٢) الاغانى والفنون الشعبية دليل على اجتماعية الفن (ص ٩٢) الدين كأصل للابداع الفنى عند دور كايم (ص ٩٣) ريموند بايير يرى أن نشـــأة الفنون كانت بين جـــدران المعابد (ص ٩٦) الابدا عالفنى فى مجتمع الطبقـــات (ص ٩٧) الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعى (ص ٩٨) لا يبتكر الفنـــان الا بالعمل (ص ٩٩) عنصر التنفيذ أو الآداء وارتباطه بالمادة عنصر هام (ص ٩٩) دور المادة فى عملية الابداع الفنى (ص ٩٩) الفنان هو أولا وقبل كل شىء صانع عند سوريو وفيشر (ص ٩٩) على الفنان أن ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج (ص ١٠٠) دور كايم يلخص اتجـــاهات المدرسة الاجتماعية (ص ١٠١) بناء علم الجمال من الاسفل الى الاعلى بدلا من الاعلى الى الاسفل (ص ١٠٢) تين يعطى دفعة قوية للنظـــرية الاجتماعية (ص ١٠٣) العمل الفنى كظاهرة طبيعية (ص ١٠٤) اختلاف الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع الى تباين شخصياتهم ولكنه يرجع الى تباين الجنس والبيئة والزمن (ص ١٠٧) لا حريةفىالابداع (ص ١٠٧) الاصالة نسبية وليست مطلقة عنـــد السوسيولوجيين (ص ١٠٩) ليس ثمـــة فن فردى على الاطلاق عنـــد آلان (ص ١٠٩) الابداع الفنى لا يحدث فجأة (ص ١١٠) ولكن ماهو دور الفنان الفرد فى عملية الابداع؟ (ص ١١٠) قضية الاسلوب عند السوسيولوجيين (ص ١١٢) وقضية الشكل أيضـــا (ص ١١٣) .

٤ ـ النظـــرية السيكولوجية

(من ص ١١٥ الى ص ١٦٠)

أ) مدرسة التحليل النفسى (فرويد) (من ص ١١٥ الى ص ١٤٨) :

التحليـــل النفسى لا يســتطيع أن يتناول طبيعـــة الابداع الفنـــى (ص ١١٥) الشخصية تتكون من ثلاث قوى (ص ١١٦) بحث فرويد فى الابداع الفنى عند ليوناردو دافنشى (ص ١١٧) تحليل حلم فى طفولة دافنشى (ص ١١٧) تحليل ما كتبه دافنشى عن وفاة والده (ص ١٢١) تحليل ما كتبه عن الطيران (ص ١٢٤) تحليل ما ذكره عن المقارنة بين فن التصوير وفن النحت (ص ١٢٦) تحليل ما كتبه عن العـــلاقة بين الحب والمعـــرفة (ص ١٢٦) تحليل مـــا كتب عن اتهامه بالجنســـية المثليـــة (ص ١٢٨) تحليل عـــدم اكماله للكثير من أعماله الفنيـــة (ص ١٢٩) تحليل عدم ارتباطه عاطفيا بأى امرأة (ص ١٣٠) تحليل بعض ابداعاته الفنية التى تعتبر مكتملة مثـــل الموناليزا ورؤوس النســـاء الضاحكات والقديسة آن (ص ١٣١) تفسير أنواع الكف فى حياة دافنشى الجنسية وفى نشاطه الفنى (ص ١٣٧) بحث فرويد عن دستويفسكى (ص ١٤١) دستويفسكى كفنان خالق (ص ١٤٢) دستويفسكى كأخلاقى (ص ١٤٢) دستويفســـكى كعصـــابى (ص ١٤٢) دستويفســـكى كآثم أو مجـــرم (ص ١٤٣) الصلة بين ابداع دستويفسكى للاخوة كارامازوف وبين مصير والده (ص ١٤٤) الجنسية المثلية عند دستويفسكى (ص ١٤٥) هوس دستويفسكى بالمقامرة (ص ١٤٦) تحليلعمل دستويفسكى الفنى : الاخوة كارامازوف (ص ١٤٧) •

ب) الحركة السيريالية (من ص ١٤٨ الى ص ١٥٤) ٠

صلة الحركة السيريالية بمذهب التحليل النفسى (ص ١٤٩) التعمق فى العالم الباطنى أو اللاشعور باعتباره منبع الابداع الفنى (ص ١٤٩) بيان أندريه بريتون عن السيريالية (ص ١٥٠) الدافع الدفين فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده تجاه الابداع (ص ١٥٢) بعض الابداعات الفنية للسيرياليين (ص ١٥٣) التمسك بالاحلام والخيالات ومهاجمة الوعى والعقل (ص ١٥٣) ٠

جـ) اللاشعور الجمعى عند يونج (من ص ١٥٤ الى ص ١٦٠) ٠

اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع الفنى عند يونج (ص ١٥٤) تفسير يونج للابداع الفنى (ص ١٥٥) الفنان المبدع يفرغ كل طاقته فى فنه ويفشل فى علاقاته الاجتماعية (ص ١٥٦) الواقع الاجتماعى له مهمة الدفع الى الابداع (ص ١٥٧) البحث فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية (ص ١٥٧) الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع (ص ١٥٨) حدس اللاشعور (ص ١٥٨) مواجهة بين فرويد ويونج فى اجابتها على : ١ ــ من أين للفنان صور ابداعاته ؟ ٢ ــ ولماذا يبدع الفنان ؟ ٣ ــ وكيف تتم عملية الابداع ؟ (ص ١٥٩) ٠

الباب الثانى

(من ص ١٦١ الى ص ٢٢٩)

نقـــد وتعـــليق

١ ــ نقد وتعليق على نظرية الالهام أو العبقرية (من ص ١٦٣ الى ص ١٧٦) • نحن لن نفيد شيئا ولن يستفيد العلم شيئا من الحديث عن وجد صوفى أو نشوة الهيــة أو تأثيرات شيطانية أو تدخل قوى خــارقة (ص ١٦٣) النظرية اذن تقودنا الى اللبس والغموض لا الى التفســير والتوضيح (ص ١٦٤) الخيالات والاحلام لا تكفى وحــدها فى ابداع فنى والا لماذا لم ينتج كل من تخيل أو حلم فنا ؟ (ص ١٦٤) لا يمــكن للحلم أن يقــود العمل الفنى من ألفــه الى يائه (ص ١٦٤) الاحــلام والخيالات ما هى الا انعكاسات للواقــع الواعى (ص ١٦٥) الالهــام المفاجىء ليس الا وليد التفكير المضنى المتواصل (ص ١٦٦) بدون الآداء أو التنفيذ لا يمكن أن نقرر أن ابداعا فنيا ما قد حدث (ص ١٦٧) نحن لا نوافق عــلى أن يكون الفنان المبدع مســلوب الارادة متوقف العقــل (ص ١٦٨) أفلاطون هو المسئول تاريخيا عن فكرة الفنان السلبى القابل (ص ١٦٨) المحدثون والمعاصرون من أنصار هذه النظرية نقلوا عبارات أفلاطون دون أدنى فهم (ص ١٦٨) أسطورية أفلاطون أشد تماسكا من الاسطورية المعاصرة (ص ١٧١) فشــل هذه النظرية فى تفسير اقبــال الفنان على الابداع الفنى أو أحجامه عنــه (ص ١٧١) لا أصالة عــلى

الاطلاق لفنان لا حرية له ولا اختيار ولا ارادة (١٧٢) لا تساوق بين اله ملهم وفنان يلهم اليه (ص ١٧٤) الابداع الفنى حسب هذه النظرية ليس أصيلا لانه يخضع ويتوقف على قوى الهية شيطانية (ص ١٧٥) ليس صحيحا اذن ما قرره أنصـــار هذه النظرية من أن الفن خـلق من العدم (ص ١٦٥) النتيجـــة هى رفضـــنا الكامل لنظرية الالهــام أو العبقرية (ص ١٧٦) •

٢ ــ نقد وتعليق على النظرية العقلية (من ص ١٧٦ الى ص ١٩١) •

النظرية تركز على أن الابداع الفنى وليد العقل والفكر (ص ١٧٦) لا وجود لقوى خفية أو شياطين ملهمـــة (ص ١٧٩) الفـــارق الكبير بين نظرية الالهام أو العبقرية وبين النظرية العقلية (ص ١٧٩) لا يمكن أن نغفر لهذه النظـرية اهمالها لعنصر التنفيـذ أو الآداء (ص ١٧٩) من الضرورى للفكر المبدع أن يتخارج عن ذاته لكى يتم التنفيذ أو التحقيق فى الخارج (ص ١٨١) فشـــل النظرية العقلية فى تحديد مسألة أصـــل الفكر المبدع (ص ١٨٢) نقاش فلسفى حول مسألة أصل الأفكار يدور بين لوك وهيوم وأفلاطون وديكارت وليبنتز وكانط (ص ١٨٣) فشـــل النظرية فى بيـــــان لماذا وكيف يتجه الفنـــان الى فن معين دون آخر (ص ١٨٨) عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الابداعى وحده بل هناك أدوار أخرى (ص ١٨٩) دافنشى يجمع بين العقل واليد فى عملية الابداع (ص ١٩٠) هــل ثمة عقل فنى يقف الى جــوار العقل النظرى والعقل العملى ؟ (ص ١٩١) •

٣ ــ نقد وتعليق على النظرية الاجتماعيـــة (من ص ١٩٢ الى ص ٢٠٥) •

تركيز النظرية الاجتماعيـــة على أهمية المجتمع فى عمليـــة الابداع الفنى (ص ١٩٢) فضـــل النظـــرية الاجتماعيـــة فى اضافة الابعـــاد السوسيولوجية والتاريخية (ص ١٩٣) وفضلها الكبير فى اضافة بعـــد الآداء أو التنفيـــذ الذى لم تفطن اليه والى أهميته النظريات الاخـــرى (ص ١٩٣) ومع ذلك فالنظرية الاجتماعية تفشل فى تفسير ما يميز الفنان عما عداه من الناس ، اذ النـــاس جميعا حاصلون على عقـــل جمعى أو لاشعور جمعى (ص ١٩٥) وفشلها فى تفسير كيفية ابداع فن ما ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى (ص ١٩٥) العقل الجمعى مجرد فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقـــع أو علم (ص ١٩٦) وهـــذه الفرضية الميتافيزيقية لا تقدم لنا تفسيرا عن تفاوت الفنون وعن السبب فى اتجاه الفنان الى فن معين دون غيره (ص ١٩٨) ليس الدين وحده هو أساس الفن والابداع الفنى كما ذكر دور كايم وريموند باير (ص ١٩٩) حتمية تين تؤدى الى دمج الظاهرة الاستطيقية ضمن الظاهرة السوسيولوجية مع أن للظاهـــرة الاستطيقية نوعيتها الخاصة (ص ٢٠٢) وهـــى تؤدى أيضا الى طمس كامل لمعالم الفردية وتميـــز الفنان وتفرده دون ســـائر القطيع (ص ٢٠٤) .

٤ ـــ نقد وتعليق على النظرية السيكولوجية (من ص ٢٠٦ الى ص ٢١٨)

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى (من ص ٢٠٧ الى ص ٢١٩) لم يتحدث فرويد أو تلامذته عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته الى منتهاه (ص ٢٠٨) وأغفلوا أيضا مســـألة التنفيذ أو الآداء (ص ٢٠٨) ولم يبينوا لماذا يتجه الفنان الى فن معـــين دون آخر (ص ٢٠٨) لم يلتزم فرويد وتلامذته بالمنهج التجريبى العلمى

(ص ٢٠٩) المنهج الفرويدى شكلى وتعسفى (ص ٢٠٩) التحـريف والتعنت والتعسف فى بحث فـرويد عن دافنشى (ص ٢١٠) تفسـيره الجنسى لابـداع دافنشى ودستويفسكى هـو مجـرد تبرير لنظريتـه (ص ٢١٧) نقد فكرة التسـامى الفرويدية (ص ٢١٧) نظرية فرويـد قاصرة فى الاحاطة بتنوعات الابداعات الفنية (ص ٢١٨) فرويد فيلسوف مثالى أكثر منه عالم نفس تجريبى (ص ٢١٩) •

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن (من ص ٢١٩ الى ص ٢٢٣) •

الحركة السيريالية فى الفن تتبع مدرسة التحليل النفسى (ص ٢١٩) لا يمكن للعمل الفنى أن يعبر عن اللاشعور وحده بل لا بد من أن يتخلله لحظات شعورية (ص ٢٢٠) السـيرياليون ينتجون فنا لاشعوريا هـم شـاعرون به (ص ٢٢٠) فرويد نفسـه يكشف عن خدعة السـيرياليين (ص ٢٢٠) أهم نتيجة حققتها الحـركة السيريالية فى الفن هى اتحـاد الباطن بالظـاهر (ص ٢٢١) على المتـذوق الفنى أن يكون فى حـالة لاشعورية كى يتقبل ابداعات السيرياليين اللاشعورية ، وهذا غير ممـكن (ص ٢٢٢) نفس أوجه النقد التى وجهت لفرويد وتلامذته تنطبق على الحركة السيريالية (ص ٢٢٢) •

ثالثا : النقد الموجه الى نظرية يونج (من ص ٢٢٣ الى ص ٢٢٩) •

يونج يعلق أهمية كبرى فى الابداع الفنى على اللاشـعور الجمعى والاسقاط والحدس (ص ٢٢٣) أغلوطة المماثلة التى وقـع فيها يونج (ص ٢٢٤) يونج يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقـع

الخـــارجى ، ويكيف الواقع الخـــارجى حسب أفكاره (ص ٢٢٤) كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحد الى قسم كشفى وآخر سيكولوجى (ص ٢٢٥) يونج يركز على الحدس ، والحدس فكرة غامضة أكثر منها فكرة تفسيرية (ص ٢٢٥) ما الذى يتميز به ابداع الفنان عن ابداعات واكتشافات غيره من العباقرة (ص ٢٢٥) اذا كان اللاشعـــــور واحدا وكان الحدس واحدا فكيف تتباين الفنون ، ولماذا يتجه الفنان الى فن معين دون آخر ؟ (ص ٢٢٦) يونج يعـــانى من تصور آلى للنشـــاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية (ص ٢٢٦) اللاشعور الجمعى ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية (ص ٢٢٧) كيف يمكن أن يكون الجـــانب الحالك من الانســـان (اللاشعور) هو جـــوهر ومنبع الابداع الفنى ؟ (ص ٢٢٧) مجمل النقـــد الموجه الى النظرية السيكولوجية (ص ٢٢٧)

الباب الثالث

رؤية جـديدة

(من ص ٢٣١ الى ص ٣٢١)

طرح فرضنا المقترح لتفسير عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها (ص ٢٣٣) موقفنا يشير الى تفاعل كلى دينامى بين الانا والنحن أو بين الفنان والمجتمع (ص ٢٣٤) الموقف الذاتى المتمثل فى نظرية الالهـام أو العبقرية هو موقف فاشل تماما (ص ٢٣٤) والموقف الذاتى فى النظـرية العقلية جعلها تدور فى دائرة فكرية مفرغة (ص ٢٣٦) والموقف الذاتى لدى النظرية السيكولوجية جعلها تركز على الجانب الحالك من الانسان وحسب وهو اللاشـعور (ص ٢٣٦) النظـرية الاجتماعية ذات موقف موضوعى لكنـه متطرف (ص ٢٤١) تأدى بها تطرفها الى عدم الدقـة والوضوح وتمسكها بخرافة العقل الجمعى أو وهم اللاشعور الجمعـى (ص ٢٤٢) وتأدى بها الى الفشـل فى تمييز الفنـان عن سائر أفـراد القطيع (ص ٢٤٢) والفشل فى القاء الضوء على أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى (ص ٢٤٣) نحن لا نوافق على تطرف الذاتيين أو تطرف الموضوعيين (ص ٢٤٣) بلورة عمليـة الابداع الفنى فى أربعـة أسئلة محددة (ص ٢٤٤) فشل جميع النظريات فى تقديم اجابة مقبولة عـلى السؤال الاول الخاص بمنبع الابداع الفنى (٢٤٥) وفشـلها جميعا فى تقديم اجابة مقبولة على السـؤال الثانى الخاص بعـلة الابداع الفنى

(ص ٢٤٨) وفشلها كذلك فى تقديم اجابة مقبولة على السؤال الثـالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها (ص ٢٥٦) أما السؤال الاخير المتعلق بكيفية تخارج الابداعات وتحققها فى أعمـال فنية ملموسة وما يرتبط بذلك من آداء أو تنفيذ يتطلبوجود المادة ووجود عمل على تلك المادة ، فلقد أجابت النظرية الاجتماعية على جزء من هـذا السؤال وأهملت الباقى ، أما النظريات الاخرى فلقد التزمت الصـمت الكامل وكأن المسألة لا تعنيها (ص ٢٦١) النتيجة النهائية هى فشل جميع النظـريات فى تفسـير ووصف عملية الابـداع الفنى من كل أبعـادها (ص ٢٦٢) ونحن نؤسس موقفنـا على أربعـة حقـائق (ص ٢٦٢) ١ ـ كل ابداع فنى هو نتاج ذات مبدعه متفاعلة تفاعلا كليا وديناميـا مـع ذاتها ومع الابعـاد الاجتماعية والتاريخيـة وكل ما هـو واقعى (ص ٢٦٢) ٢ ـ لا يمكن الفصل أو البتر بين الذات والموضوع فهمـا يكونان مجالا واحدا متفاعلا ومتماسكا (ص ٢٦٣) ٣ ـ خـارج ذات الفنان وعالمه الخارجى لا يوجد شىء ، فلا وجود لقوى خفية أو غيبية أو شيطانية (ص ٢٦٣) ٤ ـ تمايز الفنون واختلافها من فنان لآخر يعزى الى ما يسمى بالاطـار (ص ٢٦٣) ولاهمية الاطـار فى موقفنا لابد أن نتوقف عنده وقفـة كبيرة (ص ٢٦٣) مضمون الاطـار مكتسب وليس بفطرى (ص ٢٦٣) نحن نحمـل فى نفوسنا عـددا وافرا من الاطـار (ص ٢٦٣) الاطار يساهم فى تنظيم الادراك (ص ٢٦٣) عملية الفهم ليست الا مجرد تنظيم للمدركات الجديدة فى أطر (ص ٢٦٥) والاطـار يساهم فى تنظيم التذوق (ص ٢٦٦) اطلاعنا على الاعمال الفنيـة ينجم عنـه تكوين أطر لهـا فى الذهن (ص ٢٦٦) أهـم خصائص الاطـار (ص ٢٦٧) أنه اطار دينامى (ص ٢٦٧) العادات لا تمثل الاطار من كل

جوانبه (ص ٢٦٧) علاقة الانا بالاطار ليست معرفية أصلا ولكنهادينامية (ص ٢٦٨) بعض النمـاذج التى تدور كلها حـول اكتسـاب الاطـار (ص ٢٦٨) ١ ـ ليـوناردو دافينشى (ص ٢٦٨) ٢ ـ كيتـس (ص ٢٧٥) ٣ ـ بايرون (ص ٢٧٧) ٤ ـ توفيق الحكيم (ص ٢٧٩) تعليق على كيفية اكتساب الاطار لدى كل واحد منهم طبقا لاقواله وأعماله (ص ٢٨٠) النتيجة هى : أن الاطار مكتسب من حيث مضمونه ، وأنـه شرط ضرورى للابداع ، ولولاه لما أبدع الفنان (ص ٢٨٥) ولنا عـلى فكرة الاطار عدة ملاحظات (ص ٢٨٧) ١ ـ يمكن للشخص الواحـد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحد (٢٨٧) ٢ ـ ان الاطـار المسـيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الاطر (ص ٢٨٨) ٣ ـ ان قولنا بأن عملية الابداع يوجهها الاطـار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال (ص ٢٨٩) ٤ ـ فكرة الاطار يمكن أن تساهم فى حل عـدد من المشكلات مثـل : أ) مشكلة التشابه بين أعمال الفنان الواحـد • ب) مشكلة وحـدة الاسلوب بين مجموعة من الفنـانين • جـ) مشكلة الصلة بين الفنـان والمتذوق (ص ٢٨٩) ٥ ـ ان الاطـار اللازم للفنان المبدع لا يمـكن اكتسابه الا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهـة توجيها معينا ، وبالتالى تكون لها دلالة خاصة عنده (ص ٢٩١) ٦ ـ والمران فى حدود الاطار يساهم فى تنظيـم الاطار وزيادة قدرته ورسـوخه (ص ٢٩٢) الفرق بين الاطار عند الفنان والاطار عند المتذوق (ص ٢٩٣) فـكرة الاطار هى الفكرة الوحيدة التى تستطيع أن تبين سبب اختلاف اتجـاه الفنان الى فن معين دون آخر ، وهـى النقطة التى فشلت فى بيانها كل النظريات السابقة (ص ٢٩٤) نحن نؤكد على أن شخصية الفنان المبدع

شخصية عاقلة انفعالية صانعة تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى اجتماعى ، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال اطار نوعى اكتسبت مضمونه من الخارج (ص ٢٩٤) كما نؤكد أن أفكار الفنان ليست فطرية فى عقله ، أو كامنة فى داخله ، ولا يوحى اليه بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الخارج (ص ٢٩٥) ونؤكد أيضا أن انفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، ولكنها نتاج واقع خارجى خصب زاخر بالاحداث والاقوال والافعـــال (ص ٢٩٥) وتؤكد أخيرا على أن الفنان حينما يحقق ابداعه فى مادة ما ، ومن خلال العمل ، فانه يستعيد النحن ، فيعاد اليه اتزانه (ص ٢٩٦) ونحن نعرض موقفنا أيضا لنفس الامتحان بنفس الاسئلة التى سبق تقديمها للنظريات السابقة (ص ٢٩٧) ان منبع الابداع الفنى فى نظرنا يتمثل فى شخصية الفنـــان ككل ووحدة دينامية متفاعلة مع بيئتها ذات الابعاد الاجتماعية والتاريخية (ص ٢٩٨) وعلة الابداع الفنى فى رأينا تكمن فى انفعال الفنان وتوتره ازاء أحداث أو تجارب أو ظواهر خارجية ، تثيره وتوتر وجدانه ، وتكون هى السبب أو العلة فى دفعـــه الى الابداع وفقا لاطاره ذى المضـــمون المكتسب من الخارج (ص ٢٩٩) وموقفنا ينجح تمـــاما فى اعطاء وصف كامل لعملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : أى من لحظات ما قبـــل الالهام الى لحظات الالهام ثم الى لحظات ما بعد الالهـــام (ص ٣٠٩) وهو يتميز بتقديم اجابة دقيقة وافية على السؤال الاخير ، مبينا كيفيـــة تخارج الابداعات فى أعمال فنية ملموسة ، وموضحا دور العمل ، وأهمية المادة ومفسرا وواصفا لتمايز الفنون بين فنان وآخر ، بل وتفاوت الاعمال

الفنية لدى فنان واحد من حيث الدرجـــة (ص ٣٠٩) النتيجـــة هى أن موقفنا هو الموقف الوحيد الذى يستطيع الصمود أمام مشكلة من أعقــد المشاكل الفنية تفسيرا ووصفا (ص ٣٢١) ٠

الباب الرابع

تذوق الفنـون الجميـلة

(من ص ٣٢٣ الى ص ٣٩١)

تقديم : الابداع الفنى ليس الخطوة الوحيدة والنهائية فى مجـال الفنون الجميـلة (ص ٣٢٥) التعبـيرات الفنية المختلفة الناجمـة عن الابداعات الفنية (ص٣٢٥) وتذوق الجمهور للاعمال الفنية (ص٣٢٥) .

الفصل الأول : تقسيمات الفنون الجميـلة (من ص ٣٢٧ الى ص ٣٣٧) الفنون الكلامية والفنون التشكيلية (ص ٣٢٩) الفنون المكانيـة والفنون الزمانية (ص ٣٢٩) فنون الحـركة وفنون السكون والفنـون الشعرية (ص ٣٣٠) فنون تتعلق بالعالم والكلمة والشاعر وفنون تتعلق بالشيء والعين والفنون التشكيلية (ص ٣٣١) تقسيم شارل لالو للفنون الى أقسام سبعة (ص ٣٣٤) تقسيم الفنون طبقا للحواس عند موريس نيدونسل (ص ٣٣٥) تصنيف سوريو للفنون (ص ٣٣٦) .

الفصل الثانى : تذوق الفنـون الجميـلة (من ص ٣٣٩ الى ص ٣٧٥) التذوق تأمل ومشاركة (ص ٣٤١) تذوق الفن أم تذوق الطبيعـة (ص ٣٤٥) أنمـاط المتذوقين الجماليين (ص ٣٥١) خطوات التـذوق الفنى (ص ٣٥٥) التذوق الفنى والانفعال (ص ٣٦١) التـذوق الفنى والزمان (ص ٣٦٧) التذوق الجمالى والنقد الفنى (ص ٣٧٣) .

الفصل الثالث : تربية التذوق الجمالى (من ص ٣٣٧ الى ص ٣٩١)
التذوق بين الذاتية والموضوعية (ص ٣٧٩) طرق تربية الذوق الجمالى (ص ٣٧٩) الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح (ص ٣٨٤) تكرار المثول أمام الموضوع (ص ٣٨٤) الطريقة المقارنة (ص ٣٨٥) المعرفة الملائمة لتربية الذوق الجمالى (ص ٣٨٧) هل تؤدى طريقة المقارنة الى تربية الذوق الجمالى ؟ (ص ٣٩٠) متى تكون المعرفة الجمالية مرتبطة بالموضوع ؟ (ص ٣٩١) ٠

مختارات من الصور الفنية

ثبت بأهم المراجع العربية
والاجنبية

ثبت بالمراجع العربية (من ص ٤٤٧ الى ص ٤٥١)
ثبت بالمراجع الاجنبية (من ص ٤٥٣ الى ص ٤٦١)

بسم الله الرحمن الرحيم

الباب الأول

النظريات المفسرة للابداع الفنى

١ ــ نظرية الالهام أو العبقرية .

٢ ــ النظرية العقلية .

٣ ــ النظرية الاجتماعية .

٤ ــ النظرية السيكولوجية .

أ) مدرسة التحليل النفسى (فرويد) .

ب) الحركة السيريالية فى الفن .

جـ) اللاشعور الجمعى عند يونج .

النظريات المفسرة للابداع الفنى

لا شك أن مشكلة الابداع الفنى من أعمق المشاكل وأعقدها على حد سواء ، فهى أعمقها لانها ترتبط بالاعماق الدفينة للفنان والتى أنبثق عنها عمله الفنى ، ومن ثم فهى لا تنظر فى نتاج فنى ملموس قدر نظرها فى منبع وعلة وكيفية حدوث هذا النتاج ، وهى أعقدها لان البدايات الشاحبة الكامنة غالبا ما تكون غامضة ومعقدة عن النتاج الفنى الظاهر. وهى بالاضافة الى ذلك أهم مسائل الفن باعتبار أن الابداع ابتكار ينم عن أصالة ، وأصالة تنم عن عبقرية ، وعبقرية تكشف عن عظمة الفنان وجدته . يقول ليفيو روزو L. Rusu «أن البحث فى الابداع الفنى هو المقدمة الاولى لكل بحث استطيقى »[1] . ويذكر هيرن Y. Hirn «أن دراسة الابداع الفنى هى أعظم البدايات ملاءمة لفهم الفن». ويشترط لسنج T. Lessing أن تكون دراسة الفعل أو التعبير المبدع شرطا أوليا لاقامة الاستطيقا على أسس سليمة. يقول لسنج «ان الشرط الاول لاقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شيء ... ذلك أن كل عمل فنى فعل وتعبير لارادة مبدعة» .

---

1 — Rusu; L : Essai sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935, P. 1.

كما ويذهب مويمـــان Meumann الى أن «مبدع الفن والجمال هـو الجدير بأن يكون مبدأ البحث فى هذا المجال»(٢) ٠

ولأهميـة هذه المشكلة وتعقدها وتعمقها تناولها الباحثـون بالدرس والتمحيص وسال مداد المفكرين والفلاسفة والفنانين حولها ، وتشعبت الآراء والمواقف بصددها ، فمنهم من ذهب الى أن عملية الابداع الفنى ترجع الى نوع من الوحى والالهام ، ومنهم من عاد بها الى قوة العقل والفـكر ، ومنهم من تلمس أصـولها فى ثنايا المجتمع والسوسيولوجيا Sociology ، ومنهم من وصـل بين هذه الاصـول وبين السيكولوجيـا Psychology أو اللاشعور على وجه خاص ٠

على أنه يجب أن نضع في ذهننا دائما أن مشكلة الابداع الفنىليست وليدة اليوم أو الأمس القريب ، فان جـذورها لتمتد حتى بواكير الفـكر الفلسفى وارهاصاته الاولى المتغلغلة فى أعماق التاريخ ، فيحدثنا تاريخ الفلسفة عن أن هـوميروس وهيراقليطس وسقراط وأفلاطون وأرسـطو كانوا أول من تحدث عن هذه المشكلة ، كل بحسب نضج مرحلته ، وحسب نضج فكره ، وحسب موقفه الميتافيزيقى ٠

واذا كان الاختلاف هو جوهـر الفكر الفلسفى لارتباطه بالحرية ، فلاشك أن هذا الاختلاف قد انعكس بدوره على الفن وعلى مشكلته الاولى وهى الابداع الفنى خصوصا وأن الفن قد نشأ فى أحضـان الفلسفة ،

---

(٢) أنظر مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى (فى الشعر خاصة) ٠ دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ص ٢٥ ٠

وترعرع فى كنفها • ولعل أول بادرة اختلاف هى تلك التى قــامت بين نظريتى أفلاطون وأرسطو ، ذلك الاختلاف الذى ازداد ثراءا وغنى بفضل اضافات وتعليقات وتغييرات ونقد جمهـــرة من الفـــلاسفة والفنانين والمفكرين جاءت فى فترات متلاحقة ومتعاقبة ، الا أن الامر لم يقتصر على ذلك ، اذ سرعان ماقدم رجـــال الفن والفلسفة والعلم نظـريات واسهامات مبتكرة وأصيلة تبتعد عن فكر هذين العملاقين اليونانيين،تسبر أغوار تلك المشكلة وتقدم تفسيرات جديدة ، وتأويلات مبتكرة على أساس فلسفى أحيانا وعلى أسس علمية فى أحيان أخرى •

ونحن نجد لدينا الآن أبحاثا مستفيضة وكثيرة عن مشكلة الابـداع الفنى ، منها ما هـــو تاريخى ويكتفى بسرد أو تعقب الآراء المتتـالية للفلاسفة والفنانين ، ومنها ما هو وصفى يكتفى بوصف الابداع الفنى فى مظاهرة الخاصة ، ومنها ما هو تصنيفى يركز على تصنيف عمليات الابداع ومنها ما هو تفسيرى يحاول أن يصل الى مستوى النظرية اما عن طريق فلسفى نظرى واما عن طريق علمى تجريبى(*)•

(*) لمعرفة أدق بالاتجاهات التى تناولت مشكلة الابداع الفنــى من زوايا مختلفة يمكن للقارىء أن يرجع الى الابحاث التالية :

1 — The Creative process (A Mentor Book, New York 1958).

وهو يحتوى على آراء ٣٨ فنانا وناقدا فنيا حول مشكلة الابداع الفنى ، مأخوذة من صميم أعمالهم •

2 — Clay; F. : The origin of the sense of Beauty, London, J. Murray, 1917.

3 — Downey, J. : Creative Imagination, London, Kegan paul, 1929.

=

وسنحاول فيما يلى أن نعـــــرض لمشكلة الابداع الفنى من خــلال

=

4 — Guilford, j. p. : Creativity, Amer. prychologist, 1950, 5, PP. 444-454.

5 — Guilford, j, p. : Creative Abilites in the Arts, Psychol. Rev. 1957, 64, PP. 110-118.

6 — Kretschmer, E. : The psychology of the Men of Genius, tr. by R.B. Cattell, London, Kegan paul, 1933.

7 — Ribot, T. : L'imagination Créatrice, Paris Alcan 6 eme ed., 1921.

8 — Rusu, L. : Essai Sur la création Artistique, Paris, Alcan 1935

9 — Sachs. H. : The creative unconsicous, Boston, 1942.

10 — Soueif, M. i. : Tests of creativity, Review Critique and clinical implications, Annals of the faculty of Arts, Ain shams university, 1959, PP. 19-43.

11 — Stein, M.i. : Transactional Approach to Creativty, Research conference on the identification of Creative Scientific Talent, University of Utah, August, 1955, PP. 171-181.

12 — Thurstone, L.L. : Creative Talent, Applications of psychology. New York, 1952. PP. 18-37.

13 — Wilson & others : A factor - Analytic study of creative Thinking Abilities, psychometrika, 1954, 19, PP. 297-311.

(٣) كما يمكن للقارىء أن يرجع الى أبحاث باتريك القيمة عن:

A — Creative Though in Poets, Arch. psychol., 1935, 26.

B — Creative Thought in Artists, Arch. psychol., 1935, 26.

C — Creative Thought in Artists, J. Psychol., 1937, 4, PP. 35-73.

D — The relation of whole and part in Creative Thought, Amer. j. psychol., 1941, 46.

النظريات المفسرة لذلك الابداع ، فلعل هذه النظريات على تفاوتها توضح الجوانب المعقدة التى تعلقت بها المشكلة التى يجوز لنا أن نطلق عليهـا قفل الفن لغموضها وتعقدها فى نفس الوقت التى هى مفتاحه باعتبارها المدخل الرئيسى والهام لمختلف الفنون •

١ ــ نظرية الالهام أو العبقرية

ان شذرات هذه النظرية نجدها عند هوميروس وهيراقيلطس ، فلقد استجـــدى هوميروس فى بداية الالياذة ربات الشعر أن تنعمن عليه بالالهام ، كما تحدث هيراقليطس فيلسوف التغير اليونانى والذى كان يتمتع بعبقرية الشاعر عن نفسه قائلا «اننى كالعرافات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى والهـام ، وتردد أصواتهن حقائق الهيـة على مـر العصور »[1] الا أن افلاطون يعد هو المسئول تاريخيا عن هذه النظرية ، واليه تنسب •

وقبل أن نتحدث عن أصول هذه النظرية عند افلاطون ، لابد أن نلقى بصيصا من الضوء عليها ، فنظرية الالهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى ، بارجاعها الى نوع من الوحى أو الالهام ، فالفنان يستلهم عمله الفنى لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمـع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين ، وانما هو يستلهم هذا من قوة الهية عليا ، أو من وحى سماوى خارق أو من هواجس سحرية غيبية ، أوحتى من شياطين خفية •

---

(١) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة سامى الدروبى دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ ، ص ١٢٨ •

واذا عدنا الآن الى أفلاطون لوجـدنا على التو النص الممتاز التـالى الذى يعبر عن تلك النظرية بكل وضوح وتكامل • ويقول افلاطون محاورا مخاطبة فى محاورة أيون Ion أو عن الالياذة :

«ان براعتك فى الكلام عن هوميروس لاتعزى الى فن كما قلت لك منذ لحظة ، لكنها تأتيك من قوة الهية تحركك : قوة كالتى فى الحجر الذى سماه يوريبيديس (مغناطيس) وسماه الآخرون حجر هيراكليا ••• لان هذا الحجر لا يجذب اليه الحلقات الحديدية نفسها ليس غير ، بل أنـه يعطيها قوة تمكنها من احداث هذا الذى يحدثه ، أى جذب حلقات أخرى، بحيث أن سلسلة طويلة جدا من الحلقات الحديدية يمكن أن تتصل بعضها ببعض • وبنفس هذه الطريقة تلهم ربة الشعر نفسها بعض الناس الذين يلهمون بدورهم غيرهم ، وبذا تتصل الحـلقات ، لان شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى ، وكذلك الامر فى حالة الشعراء الغنائيين الممتازين ، وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا ••• لا يرقصون الا اذا فقدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون اذ حينما يبـدأون اللحـن والتوقيـع يأخـذهم هيـام عنيف ، وينـزل عليهـم الوحـى الالهى ، مثل كاهنات باخوس ••• عندما ينزل الوحى الالهى يهزين ولا يعين ، ويحلبن مياه الانهار لبنا وعسلا ، وما عمل روح الشعراء الغنائيين الا هذا كما يعترفون هم أنفسهم ، ذلك أنهم يقولون أنهم يطيرون مثل النحل فينهلون الاشعار التى ينقلونها الينا من ينابيع تفيض عسلا فى حدائق ربات الشعر ووديانها ، وهم فى ذلك محقون ، لان الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين ، لايمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه

وعقله • ومادام الانسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو أن يتنبأ بالغيب ، ومادام الشعراء لا ينظمون أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة عن فن ولكن عن موهبة الهية كما تفعل أنت عند الكلام عن شعر هوميروس ، لذلك فكل منهم لا يستطيع الا اتقان ما تلهمه اياه ربة الشعر ، فهذا يتقن الاشعار الديثورامبية وآخر أشعار المديح وثالث أشعار الجوقة ورابع أشعار الملاحم وخامس الشعر الايامبى ، بينما كل منهم لا يجيد أنواع الشعر الاخرى ، لانهم لا ينطقون بهذه الاشعار عن فن ولكن عن وحى الهى ، ذلك أنهم لو اتقنوا فى اجادة الكلام فى موضع بعينه لاستطاعوا أن يطبقوا هذا الفن فى سائر الموضوعات أو فى أى منها لذلك يفقدهم الاله صوابهم ليتخذهم وسطاء كالانبياء والعرافين الملهمين حتى ندرك ، نحن السامعين ، أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الاله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم • وأكبر دليل على ما أقوله هو تونيخوس ••• الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، لكنه نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله، وهو من (ابداع ربة الشعر) كما يعترف الشاعر نفسه • ويبدو لى أن الاله يبين بهذا الدليل ، بما لا يسمح لنا بالشك ، ان هذا الشعر الجميل ليس من صنع الانسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة• وما الشعراء الا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الاله الذى يحل فيه ، ولاثبات ذلك تعمد الاله أن ينطق أتفه الشعراء بأروع الشعر الغنائى• ألا ترى الصدق فيما أقول يا أيون ؟ »(٢) •

---

(٢) أفلاطون : محاورة أيون أو عن الالياذة ، ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ • ص ٣٧ •

ويتضح من النص السابق أن أفلاطون هو أول من أرسى نظـرية الالهام مقيما الحجج ، ومستندا الى الادلة ، منتهيا الى أن الابـداع الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الالهام أو الوحى الالهى ، مقررا أن الفنان ما هو الا انسان موهوب احتضنته الالهة وخصته بنعمة الوحى أو الالهام • ثم جاءت الافلاطونية الجـديدة ، فعملت على توطيد تلك النظرة الصوفية للفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادى قد حباه الله ملكة الابداع الفنى التى تكسب كل من تلمسـه طـابع السحر والاعجاز ، وهـذا ما نادى به على وجه الخصـوص الافلاطونيون فى عصر النهضة ، اذ كانوا يمجـدون الفنان ويفسرون الاعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس[٣] •

والحق أن التأملات اليونانية ومنها الافـلاطونية فى الجمال وفى الابداع الفنى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالابحاث الميتافيزيقية[٤] ، فـاذا كان الفن مصدره الهام صادر عن ربات الفنون* فان ربات الفنـون هذه ليست الا اشارات رمزية أسطورية فى محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الالهام من الناحية الميتافيزيقية — يبقى — فى الجمال بالـذات ، فربات الفنون الاسطوريات هن رموز تعبر عن فكرة الجمـال بالذات • وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن فى نهاية الامر هو المثال المعقـول

---

(٣) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٩ ، ص ١٥٣

4 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 2 P. 444.

(*) كان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الاسطورة اليونانيـة ترى أنه كان لكبير الآلهة (زوس) القابع على جبل الاولمب ـ كانت له ـ تسـع بنات هن ربات الفنون وتسميهن الاسطورة The Muses ، وكل ربة من هذه

للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، والتى تتربع فى عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول(٥) .

وإذا كانت الافلاطونية الجديدة امتدادا لافلاطون ، فانها مع ذلك قد خلطت الجمال باللاهوت ، بحيث لم يعد المجـــال يسمح للبحث فى العبقرية المبدعة وهى مستقلة(٦) . فلـــقد ارتبط بالمبدأ الاوحـد عند أفلوطين ، وهذا المبدأ الاوحد وهو خير بحت هو الذى تصدر عنه الصور المشعة(٧) . وبعبارة أخرى فان الله هو مصدر الصـور الفنية ومبدعها وهو يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين . وطبقا لنظرية الفيض

= الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فللنثر ربة ، وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة ... وهكذا . وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هـذه الربات كل عام ، ويقوم تلاميذ المدرسة فى الاكاديمية بطقوس شبه دينيـة موجهة الى الربات ـ وكان هذا الاحتفال يجرى سنويا حتى عهد الامبراطـور جستنيان فى أوائل القرن الثالث الميلادى ـ ولعل هذا الاحتفال يرجـع بنا الى الاورفية القديمة وطقوسها حيث كان يحتفل أتباعها بعيد الاله باخـوس اله الخمر وقطاف العنب،وكان ذلك فى فترة الربيع حيث تكتسى الطبيعة أثوابا من الجمال الرائع وتنتشى فيها الحياة بجميع صورها سواء فى ذلك الكائنات الحية أو الطبيعة . ونخلص من هذا الى أن الارتباط كان واضحا بين الطقوس الموجهة الى ربات الفنون فى مدرسة أفلاطون وبين طقوس الاورفية فى أيامها . (عن كتاب فلسفة الجمـال ونشأة الفنون الجميلة للدكتـور محمد على أبو ريان ص ص ١٣ ـ ١٤) .

(٥) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنـون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ ، ص ص ١٤ ، ١٥ .

6 — Egger : Essai Sur l'Histoite de la critiqie chez les Grecs, 2 éime ed, Paris 1889, P. 473.

7 — Charles Beranard : Esthétique et critique. Edition Formes, Paris 1946, P. 97.

أو الصدور الافلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال. بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الالهى وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان اذن أن يتخلص من روابط البدن، وأن يتطهر وأن يتسامى عن الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا بمحطات روحية تمثل الاقانيم الثلاثة ، حتى يتحد بالله مبدأ الكون وسر عظمته ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ومن جماله ، أو يشهد الفنان الجمال العلوى الابدى .

الا أن أفلاطين يحدثنا عن أشعة الهية تصدر من المبدأ الاوحد الى الانسان أو الفنان مباشرة دون تدخل من وساطات أو أقانيم ، فتلهم من حلت فى قلبه ، وتدفعه الى اقدام ينتج عنه ترديد ابداعات الهية عليا .

ولقد أثر أفلاطون والافلاطونية الجديدة فى الكثير من كتاب وفلاسفة العصور الوسطى ، فهذا أوغسطين يذكر أن الجمال هو الوحدة أى الله[٨] . وأن قوانين الجمال والفن كالتساوى والتشابه والانسجام ماهى الا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة أو الله [٩]. وهذا سانت بازيل St. Basil يمزج بين الفن واللاهوت ، ويتبنى الافلاطونية الحديثة ، ويدافع عنها فى كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس (وكان للاخير أكبر الاثر فى استطيقا العصور الوسطى)[١٠]. وتكفى نظرة واحدة فى عناوين مؤلفات بازيل لكى نعرف أنه مزج الافلاطونية بالمسيحية ، ولكى

8 — Ibid : P. 280.

9 — Ibid : P. 281.

10 — Encyclopaedia of Religion and Ethics, vol. 2, P. 446.

نتبين تغلغل الاتجاه الروحى أو المثالى الافلاطونى الممتزج بالمسيحية فعناوين كتبه هى : « المراتب السماوية » « المراتب الكهنوتية » ، «الاسماء المقدسة» •

وكان لابد مع وجود الدين المسيحى أن تتغير بعض المسميات ، فلقد أصبح مبدأ الخير الاسمى هو الاله المسيحى ، وتحدد سلم الجدل الصاعد والهابط بمسميات روحية — ان صح التعبير — تبدأ من مصدر الاشياء الجميلة فى الطبيعة مارة بالجمال العلوى ثم بالخيرية فالحكمة فالاله • وهذه تمثل مراحل لرؤية الخالق ذاته[11] •

ويخطىء من يظن أن الحديث عن نظرية الالهام والعبقرية قد توقف بعد العصور الوسطى ، أعنى أنه قد انتهى الحديث عنها بعد أن تنبه جمهرة المفكرين والفنانين وبعض الفلاسفة الى ضرورة فصل الدين أو اللاهوت عن العلم والفن ، ذلك لاننا نجد بين أيدينا وعلى المستويين الحديث والمعاصر اسهامات وفيرة ، وآراء عدة ، تؤكد استمرارية هذه النظرية ، وتوحى بأنها سوف تستمر أبدا •

ويعزى الى الرومانتيكية الفضل فى بعث واحياء وتغذية هذه النظرية ، والرومانتيكية حركة فنية وأدبية عارضت الحركة الكلاسيكية التى سيطرت قرونا طوالا ، ففى حين اهتم الكلاسيكيون بالعقل ومنحوه السلطان المطلق ، اهتم الرومانتيكيون بالعاطفة فى جموحها وجيشانها ، وسلموا

---

11 — Croce; B. : Aesthetic 2 nd impr. of 2nd ed., 1953. P. 175.

القيادة للقلب منبع الالهام ، فهذا «الفرد دى موسيه» يعلن أن أول وأهم مسألة عنده هى ألا يلقى بالا الى العقل ويقــول لاحد أصدقائه ناصحــا «اقرع باب القلب ، ففيهوحده العبقرية» (١٢) ، وهذا ديلاكروا (١٧٩٨ ــ ١٨٦٣) يشبهالرومانتيكية بأنها «حمى الجذل التى تطيحبكل شىء،وتتغلب على كل شىء ، وأنها بمثابة حمم البركان التى لا مفر من أن تشق طريقها بكل قوة واندفاع وتخرج الى النور» (١٣).

والخلق الفنى أو الابداع الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية ، والبحث عن العبقرية عندهم يقودنا الى مصـــدر الهى لها ، ولهذا فان الرومانتيكى يعتقد أنه حاصل على نوع من العبقرية ، وأن مصدر هذه العبقرية لا يمكن أن يكون غير الهى ، وكان هذا هو ســـبب ما اتصف به من كبرياء وغرابة .

والرومانتيكى يركن دائما الى الخيال ، ويبتعد عن الواقع . يقول روسو «لو تحولت خيالاتى الى حقائق لما اكتفيت بها ، بل لظللت أتخيل وأحلم ، لا تقف رغبتى عند حد ، لانى لازال أجد فى نفسى فراغا لا يملؤه شىء ، انه نوع من انطلاق القلب نحو مصدر متعة لا علم لى بها ، ولكنى أحس بحاجتى اليها » (١٤) ؛ ويقول نيتشه «ان الالهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير ، كما أن الخيال الفنى ضرب من الحلم أو الهلوســة

---

12 — A. De Musset : Poesies complétes, Paris 1947, P.118. Faust

(١٣) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصريــة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ٣ ٧ .

14 — Brehier, E, : Histoire de la philosophie. vol. II P.486.

أو الهذيان» ، وكان بتهوفن «يستمع فى داخله الى سيمفونياته، ويخيل اليه فيما قال انه يسمع الله يهمس فى أذنيه»[١٥]. ما أروع خيال جوته حينما يتمنى فى فاوست Faust أن يكون له جناحان يتبع بهما الشمس فى تحليقها : النهار من أمامه والليل من ورائه والسماء دون رأسه والموج تحت أقدامه ، وحينئذ يتاح له أن يكشف عن الحقيقة التى أخفتها عنه العلوم[١٦]. ويتبع الخيال اغتراب الرومانتيكى عن الزمان وعن المكان لكى يحلق بروحه فى عالم لازمكانى . يقول جيرار دى نرفال «لكل فنان وطن مثالى غالبا ما يكون بعيدا عن وطنه الاصلى ، ترتاح فيه موهبته الفنية»[١٧].

ولقد أفاض الرومانتيكيون أيضا فى باب الاحلام ، والحلم يتناسب تماما مع نظرية الالهام ، كما يتناسب معها الخيال وكل ما هو لا واقعى أو تاريخى أو لا مادى . يقول الفيلسوف الالمانى هردر Herder أن «للاحلام قوة عجيبة ، ففيها تتكشف ثنائية أنفسنا ، لان الاحلام حوار نقوم به ونمثل فيه المتكلم والسامع معا» ويقول جان بول ريتشر jan-paul Richer (١٧٦٣ — ١٨٢٥) أن «الحلم موطن الخيال ولا يمكن بحال مقارنة ما يتجلى فيه من مناظر بما تجود لنا به الارض» كما أكثر هوفمان Hoffmann (١٧٦٦ — ١٨١٢) من استخدام الاحلام فى رواياته[١٨] . ويروى عن الشاعر الانجليزى المشهور كولردج

---

(١٥) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ــ ترجمة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ١٩ .

16 — Goethe : Théatre complet. P. 962.

17. Baldensperger: F. : La Litterataire. P. 164.

18 — Bogiun : L'ame Romantiqure et le Reve, Paris 1946, PP. 188—189.

Coleridge (١٧٧١ – ١٨٢٤) والذى باعد بين الوصول الى الحقيقـة وبين من يفتقد الى العاطفـة بقوله « ان الحقيقة لا يصـل اليها الا ذو العاطفة[١٩] – يروى عنه – أنه كتب قصيدة كوبلاخان Khublakhan كما لو كان مسحورا[٢٠] ، كما ذهب كيتس ورامبو وردان الى أن الفنان بصدد الالهام يكون كمن يحلم ، شاهدا لرؤى تمر من أمامه . ويقـول فليكس كلاى أن مجىء لحظات الابداع الفجائية غير مرهون بدعـائنا كالنوم والاحلام»[٢١] وقال شاتوبريان «اننى لاستلقى على سريرى ، وأغمض عينى تماما ، ولا أقوم بأى مجهود،بل أدع التأثيرات تتتابع فوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الاطلاق ... وهكذا أنظر الى ذاتى فأرى الاشياء وهى تتكون فى باطنى ، انه الحلم أو قـل أنه اللاشعور»[٢٢] ، وكان فكتور هوجو يعتقد أن «الاحلام هى المنـافذ المطلة بالانسان على عالم الخلود»[٢٣]. ويذهب زكريا ابراهيم الى أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالتجـول أثناء النـوم Somnambulist ، وهو مضطر الى المضى فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب ارادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجـودة لديه ، ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية ... ومعنى هذا ان الفن هو حلم يقظة نستسلم له عن رضا وطواعية[٢٤].

---

19 — Tiegham, P. V. : Le Romantisme dans la litteratire Européene. P· 250.

20 — Henri Delacroix : Psychologie de l'art. Paris, Alcan

21 — Clay, F· : The origin of the sense of Beauty, London 1917, P· 244·

(٢٢) عن زكريا ابراهيم : مشكلة الفن . ص ص ٥٣ ١ـ ١٥٤ .

23 — Beguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

(٢٤) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦ ص ٢٩٦ .

والواقع أنه كثيرا ما تردد فى فلسفة الرومانتيكيين أن الحلم ايحاء الى الانسان بجوهر نفسه ، وأنه أخص خصائص الحياة ، وأكثر مظـاهرها جدة ، وأنه فى صفائه صورة للنفس الصادقة ، ورباط ما بين الانسـان والعالم ، وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة(٢٥). وخلاصة القول هى أن الحلم قد يعطينا بعض الهـامات نجمعها ونصيغها فى اليقظة(٢٦).

وتوسع الرومانتيكيون أيضا فى مجال الحب بالمفهوم الافلاطونى ، اذ أصبح الحب عندهم فضيلة من أعظم الفضائل ، يتم به تطهير النفوس ، والتكفير عن الخطايا ، ففى مسرحية هوجو « ماريون ديلورم » تكفر البغى عن خطاياها بواسطة الحب والاخلاص فيه ، ونفس الامر نجده فى قصة « غادة الكاميليا » لالكسندر دوماس الابن ، بل تحـولت العاطفة عندهم الى نوع مثالى عذرى ، ففى مسرحية هوجو « روى بلاس » Ruy Blass نجده ينطق البطـل ليعترف بحبه للملكة فيقول « أحبك حبـا صادقا .. وأسفاه..انى أحلم بك حلم الاعمى بالضوء ، سيدتى اصغى الى ، عندى أحلام لا نهاية لها ، أحبك من قريب ومن بعيد وفى أعماق الظـلام ، ولا أجرؤ على لمس طرف أصبعك »(٢٧) ويقول ألفريددى موسيه فى قصيدة له « أحب ، وأستطيع أن أصرح بلا مبالاة انى أحب .. وقد عقدت العهـد

---

25 — Béguin : L'ame Romantique et le Reve, 92.

(٢٦) مصطفى سويف ، الاسس النفسية للابداع الفنى ، فى الشعر خاصة، ص ص ١٩٣ — ١٩٤ .

27 — Hugo, V. : Ruy Blass, acte III, Scene 3, vers 1223-1227.

أن أحب حبا خاليا من الامـــل ولكنه ليس خاليا من الســـعادة ، انى أراك وهـــذا حسبى »[٢٨] .

وبديهى أن تحتل المرأة عند الرومانتيكيين مكانا رفيعا لم تظفر به من قبل فلقد أكد أكثر الرومانتيكيين على أن المرأة ملك هبط من السماء ، يطهر قلوبنا بالحب ، ويرقى عواطفنا ، ويذكى شعورنا ، ويشجعنا على النهوض بواجباتنا .

واذا كانت العبقرية تفردا وأصالة فلقد احتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى « يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء ، (أنا) منفردة فى مواجهة (اللا أنا) الهائلة ، وأدى ذلك الى تقوية الشعور بالذات »[٢٩] .

أثرى الرومانتيكيون اذن نظرية الالهام أو العبقرية بأقوالهموأعمالهم الفنية ، ولكن لا زال أمامنا المزيد من الاقوال والاعمال تؤيد بكل وضوح وقوة الاصل الالهى للفن وللابداع الفنى فنجد لبس يقول « كل عمل فنى انما هو منزل من السماء ، انه هبة الآلهة » ، ويحدثنا جوته عن الابداع الفنى فيقول « ان كل أثر يتبـــلور فى فن عظيم ، وكل نظـــرة عميقة ذات دلالة رفيعة ، وكل فكرة ثرية تنطوى على جدة وخصوبة ، هذه كلها لابد وأن تهرب بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما لابد وأن ترتفع على شتى القوى الدنيوية لكى تعلن أن الانسان أسير لاله أو شيطان يتملكه ، يكون أداة طيعـــة فى يده أو قابلا فـــريدا لشتى التـــأثيرات الالهيـــة أو حتى

---

28 — A. De Musset : Poesies complétes, Ninon, P. 315.

(٢٩) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢ .

الشيطانية » ولا غرو أن وصف جوته الفنان بعد ذلك بأنه نصف اله • وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin أن الابداع عنده كان تلقائيا سحريا ، فكان يجده دون أن يتوقعه ، وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الابــداع ، كما يحدثنا نيتشه فى كتابه عن « ها هو ذا الانسان Ecce Homo » فيقول حينما يهبط عــلى الانسان الالهــام المفاجىء ، يخيل اليه أنه قــد أصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة ، فيسمع الانســان دون أن يتعب ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل عن المانع ، وتنبثــق لديه الفكرة كأنها برق خــاطف ، دون أدنى تردد ، وبلا أدنى اختيار »[٣٠] ولعل هذا هو ما يفسر ما قيل عن جوته من أنه كتب روايتــه (آلام فرتر) دون أن يقوم بأى جهد شعورى[٣١] ولقد ذكر آلان روب جرييه أن معنى هذه أن الصفحات التى خلقها الكاتب وكأنه خلقها بغــير علمه ، هذه المعجزات وليدة الصدف ، هذه الكلمات الضائعة،تنبىء بوجود قوة عليا أملت على الكاتب ما كتب • ان الروائى الذى هو أكثر من خــالق بالمعنى الحقيقى للكلمة لن يكون فى هــذه الحالة سوى وسيط بين عــامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية ، أو روح أبدية أو بمعنى آخر اله[٣٢] • بهذا المعنى لن يكون عبثا أن رأى القدماء فى وحى عظماء الشعراء نوعــا من النبوة[٣٣] •

---

30 — Max shoen : Art and Beauty, New York 1932. P. 67.

(٣١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٥٤ •

(٣٢) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم ، مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٠ ــ ٢١ •

(٣٣) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ص ٢٢٠ •

وتجمع دراسات كثيرة على أن الابداع الفنى وفقا لنظرية الالهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو ارادة ، فالفنان يشرق عليه الالهام فى ومضة ، وهذه الومضة لا تكترث بفكر أو ارادة ، يقول نيتشة : وحينما تقتحم نشوة الوجد الانسان ، يستبد به توتر عنيف ، يذرف على اثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتنمحى ارادته أمام انفجار عنيف للحرية والقوة والالوهية »[٣٤] وكان ألفونس دوديه A. Daudet نهبا للحظات الالهام المفاجئة اذا دهمته اللحظة يندفع يكتب فى حمى فلا يتوقف أبدا ، ويستنفذ معظم الوقت المخصص لنومه ، وقد يذهب عنه الالهام فجأة كما دهمه ، فاذا هو متوقف عن الكتابة ، ينتظر اللحظة القادمة ، وقد لا تطرأ قبل سنوات[٣٥] يقول فليكس كلاى أننا نطلق كلمة الالهام على لحظات الابداع الفجائية ، وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة[٣٦] وقد وصف ديلاكروا الالهام بأنه صدمة كالانفعال ، وقال ان حال الملهم فى لحظة الالهام كحال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد ، وطبيعى أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة ، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الافكار والصور[٣٧] ويذهب برجسون الى أن الابداع

34 — Max schoen : Art and Beauty, New York, 1932-P.67.

(٣٥) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٩٩ ــ ١٠٠ .

36 — Clay, F. : The origin of the sense of Beauty. P. 244.

(٣٧) مصطفى سويف : المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

انما هو أولا وقبل كل شيء انفعال .. وهـذا الاخير يعنى انـدلاع نار الوجدان على حين فجأة فى وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحدس ابداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنـه غير قابل للتعبير ، وهنـا تنصهر الافكار ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم الحدس (٣٨) .

وتبدو الدعوة قوية الى الغاء دور للعقل فى قول شيجل « ان نقطـة البداية فى كل شعر انما هى الغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية من أجل الاستغراق فى فوضى الاخيلة » وقول كروتشـة « ان الفن عيـان وحدس لا يرتبط بالارادة أو العقـل » وقول لامرتين Lemartine من أنه « لا يفكر أبدا ولكن أفكاره هى التى تفكر له » وقول فيلكس كلاى من أن « لحظـات الابداع الفنى .. تبدو بعيـدة عن العمليات العـادية للعقل والشعور والارادة » . وقول ديلاكروا عن « انقطـاع سير العمليـات الذهنية » .. وهكذا . بل أن جويو يذهب الى حد القول بأن التطور العلمى الحديث المستند الى العقل والفكر لن يمنع قيام الابداع الفنى باعتباره الهاما أ ونوعا من العبقرية التى لا تتعلق بالعمر . يقول جويو « هل كان فى وسع أحد أن يمنع موزارت أو هايدن أو حتى روسينى من أن يسمعوا ألحانهم الداخلية فى العـاشرة أو الثانية عشرة من العمـر ، وأن يغردوا كالطيور وأن يؤلفوا سونيتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقـرية من أن تشق طريقها وتحقق أقدارها وتكتسى صورتها الخاصة » (٣٩) . كما يبدو

38 — Bergson, H. : Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris. P.U.F. 1948 P. 43.

(٣٩) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعصرة ، ص ١٣٨ .

العقل باهتا باردا لا يتوازى مع حمى الالهام يقــول كيتس « ان حكمى يكون من النشاط فى لحظة الكتابة بحيث يماثل قوة خيالى ، بل أن ملكاتى لتبدو مثارة الى أقصاها ، فهل لى ، بعد أن يتعطل خيالى ، وأفقد الحرارة التى كنت أكتب بها،هل لى أن أجلس فى برود ليس معى سوى ملكة واحدة (العقل) لانقذ ما كتبت وأنا فى حمى الالهام ؟ »[٤٠] ان الالهام ينطــلق بالفنان كالسيل الجــارف ، بحيث يجعله يمضى بدون توقف أو تدبر أو تفــكر ٠

كما تجمع دراسات كثيرة أيضا على أن نظرية الالهام أو العبقرية تؤكد على فكرة الاصالة الذاتية للفنان ٠ فالحق أن معظم الفنانين يميلون فى العادة الى القول بأن فنهم كان ثمرة لقبس من الالهام ، وذلك حتى يثبتوا أصالة ذلك الفن ويبتعدوا عن التقليد والمحاكاة لاعمال غيرهم ٠ فقلمــا يعترف الفنانون بأن عملا فنيا آخر (ينتسب الى نفس الفن الذى ينتجون فيه) قد أثر عليهم أو كان مصدر ايحاء بالنسبة لهم ٠

ان نظرية الالهام أو العبقرية تؤكد على أن الفنان مخلوق أصيل كل الاصالة وكأنما هو موجود الهى قد هبط من السماء ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه عير متأثر بفن انسان آخر ٠ وغير ناتج عن مجتمــع أو تاريخ ، وغير خاضع لقوانين أو نواميس ، وأنه ببساطة فن أصيل لا يرتبط بالمكان أو الزمان ، أنه خلق من العدم ، وهو هبة الهية يجود بها علينا الوحى ، أو مجرد شرارة من الالهام تضىء فى ذهن الفنان فجأة ، بحيث يصعب

---

40 — Ridley; M. R. : Keats craftsmanship, Oxford, 1933 P. 14.

علينا تفسيرها أو تحديد خصائصها أو مقارنتها لانها الهية • يقول بولان R. Polin ان العمل الاصيل هو ذلك الانتاج الذى يحدث فى مجرى التاريخ نوعا من الانفصال Discontinuité وكأنما هـو حقيقة فريدة تستعصى عن كل تفسير ، وتفلت من طائلة كل مقارنة(٤١) •

وهذا يعنى أن الاصيل هو ذلك العمل الذى لا يشبه أى عمل آخر فى أى وجه من الوجوه ، أو أنه الحدث المبتكر الذى نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب له ونندهش ، فأصالته تجذب انتباهنا وتنتزع اعجابنا • والحق أن العمل الاصيل يكون بمثابة سر يذيعه علينا الفنان لاول مـرة فنعجب كيف أننا ظللنا نجهله كل هذا الزمن ، ولا يكفى أن نقول أن العمل الاصيل لابد من أن يبدو لنا جديدا وكأننا نشاهده للمرة الاولى ، بل لابد من أن نضيف الى ذلك أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفنى ، وكأننا نطأ أعتاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل(٤٢) •

ويذهب برجسون الى أن أصالة وجدة العمل الفنى تجعل من المستحيل أن نتنبأ مسبقا بما سيكون عليه • يقول برجسون • ان العمـل الفنى — مثله فى ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقار الاعظم — يملك من الجدة والاصالة ، والصبغة الابداعية ، ما يجعل من المسـتحيل على أى عقل كائنا ما كان أن يتنبأ سلفا بما سيكون عليه(٤٣) كما يرى أن الفنان العظيم انما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعا لجديد أصيل ،

---

41 — Polin; R.: De l'originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, jullit-Sep-1954.

(٤٢) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن : ص ١٦٩ •

43 — Bergson, H. : La pensée et le Mouvant. PP. 13-14.

بحيث يولد فى نفوسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسبان(٤٤) .

والفن عند كروتشه Croce حدس وتعبير ، وعنده أن الفنان الذى يبدع أى عمل فنى ليس فى حاجة الى شىء آخر سوى التعبير عن حدسه الذاتى الاصيل . وهذا هو السبب فى أن كل عمل فنى أصيل لابد من أن يحمل تعبيرا فرديا لحدس ذاتى خاص(٤٥) والفردية والذاتية التى أشار اليهما كروتشة ما هما الا الشعور بالوحدة الناجم عن الاصالة كما يقول بايير ، فهذا الاخير يذكر أن « احساس الفنان بالاصالة لابد وأن يقترن بالشعور بالوحـــدة(٤٦) .

واذا لجأنا الى التصنيف الذى ذكره ديلاكروا،والذى قال فيه بنوعين

---

(٤٤) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٧ ، ولفهم أكبر بفلسفة برجسون فى الابداع الفنى يمكن الرجوع الى :

A. l'Energie Sprituelle, Paris, Alcan 1929

B. l'Evolution Creatrice. PP. 98 & 192.

C. Essai sur les Données immédiates de la Conscience, P. 13.

D. Les Deu Sources de la Morale et de la Deligion, Paris Alcan, 1948.

(٤٥) يرجع القارىء الى كتابين لبدنتو كروتشه عرض فيهما نظريته المثالية الحدسية وهما :

A. Croce, B. : "Esthétique comme Science de l'expression et et linguistique Général" traduction Francaise, Paris 1904.

B. Croce; B. : Bréviaire d'Esthétique "Traduction Francaise Paris, 1923.

46 — Bayer; R : Traité d'Esthetique, Paris 1956. P. 195.

من الفنانين أو طرازين من العبقرية الفنية ، الطراز الحــركى Motur والطراز الحسى Sensoriel ، أو العبقرية الخصبة الصاخبة ، والعبقرية المتقشفة المنظمة ، فأنه يبدو أن العبقرية التى تشير اليها نظرية الالهــام هى من الطراز الحركى الخصب الصاخب . واذا نظرنا فى تصنيفه لصور الابداع الى :

أ) ابداع مفاجىء

ب) ابداع بطىء

جـ) ابداع يقظ شعورى

د) ابداع خاضع لحكم العادة(٤٧)

فان صورة الابداع القريبة من تلك النظرية هى الابداع المفاجىء .

---

47 — Delacroix; H. : L'Art et les sentiments Esthètiques. Nouveau traitè de psychologie, paris, Alcan 1939, PP. 153-159.

٢ — النظـرية العقليـة

قال الفيلسوف الفرنسى بسكال Bascal « اننى أستطيع أن أتصور انسانا بلا يدين ، أو رجلين ، أو بلا دماغ . ولكننى لا أستطيع أن أتصور انسانا بلا فكر ، لانه سيكون عندئذ مجرد صخرة أو جماد »[١] ولا شك أن حديث بسكال هذا يتضمن الفنان تضمنه للفيلسوف وللعالم وللانسان بوجه عام ، ويمكن أن يكون افتتاحية لتلك النظرية التى ترى أن عمليـة الابداع الفنى نتاج العقل ووليدة الفكر وأنها فعل مستنير واع ، يحققـه عقل ناضج قد امتلك زمام نفسه ، وارادة مضاءة بنور الفكر ، وتمثل ناقد، وتفكير بصير . يقول رودين « ان الفنان يعرف تماما ما يفعل ، وينفـق وقتا وجهدا فى سبك أفكاره . وحتى أولئك الذين يقولون بالوحى والالهام لا ينكرون الدرس والسعى والجهاد عنـد الفنان »[٢] وكتب فان جـوخ Van Gogh الى أحد أصدقائه يقول « اننى أريدك أن تعلم أنه اذا كان ثمة شيء جديد بالتقدير أ والاعتبار فيما أنا بصدد انتاجه فان هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وانما هو ثمرة لقصد حقيقى[٣] .

---

1 — Bascal; B. : Pénseés, Ed. Brunschvicq. No. 339.

2 — Rodin; A. : "L'Art", Entretines Réuins par paul Gsell Paris, 1951, P. 51.

3 — The Creative process, 1958, P. 55.

ويؤكد الناقد الفنى ارنست فيشر هذا المعنى بقوله « نحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية واعية وليس مجرد انفعال أو الهام ، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الانسان وأخضعه لسيطرته .. فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغى أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن ، ان الاشواق التى تحرق الفنان السطحى تخدم الفنان الحق ، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فى ترويضه »[٤] .

والحق أن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيرا من الاعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدى فنانين متزنين هادئين ، لم يزعموا لانفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى الهية خارقة[٥] وعن مثل هذا الهدوء والاتزان المميز للعقل يحدثنا آلان فيقول «الحركة الهائجة تنتج القبح،والهياج ضعف ، أما الجمال الفنى فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الاهواء »[٦] كما يحدثنا لالو Lalo فيقول « الفن انضباط واتزان »[٧] وينتج عن الهدوء والاتزان عدم المفاجئة والتدريجية . يقول لالو « فى الفن كما فى الاخلاق ، لا يحدث الالهام بأعجوبة فجائية وانما هو رأس مال يتجمع تدريجيا »[٨] ويذكر فرتهيمر Wertheimer عن آنشتين أنه ظل معنيا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات[٩] .

---

(٤) ارنست فيشر : ضرورة الفن . ص ١٠ .

(٥) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن . ص ١٥٥ .

6 — Alain : Vintg lecons sur les beaux-arts. Paris 1931,P.45

7 — Lalo: L'art et la Morale P. 169.

8 — Lalo: introduction a l'Esthétique ch 2. P. 17.

9 — Wertheimer; M.: productive Thinking. New York and London, 1945 P. 103.

ويرى بعض أنصار هذه النظرية أن الالهام المفاجىء ليس الا وليـد التفكير المضنى المتواصل ، وأن اللاوعى ما هو الا نتاج الوعى . يقـول هنرى بوانكاريه « ان العمل اللاواعى لا يتكون — وفى كل حـال لا يكون مثمرا — ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى ، ولا يمكن لحالات الالهام المفاجئة أن تظهر الى الوجود ما لم يسبقها جهود ذاتية متواصلة يظنها صاحبها عقيمة غير مجدية ، قد ضل فيها السبيل ، وعجزت قريحته عن الانتاج »[10] ويقول وليم كانون « ان التفكير الطويل فى موضوع ما ، واعطاء فرصة النضج فى الذهن فى حـالات النوم والراحة ينتهى عنـد أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى العقـل ناحية تعمل فى الخفاء أو على هامش الفكر ، وتحمل الى الذهن الواعـى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الالهام » ويرى كانون « ان الظروف المناسبة للالهـام بهذا المعنى العقلى هى شـدة الانصراف الى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيـه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحـرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم »[11] .

وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن انتاجهم الفنى كل تلك العمليات الشعورية والارادية التى يقومون بها فى العادة عندما يبدعون ، الا أن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين ، لالفينـا أنها غامرة بالبحث والدراسـة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق[12] لدرجة أنه قيل أن ادجاربو مثـلا

---

10 — Cavillier; H,: Manuel de philosophie, Tome I, Paris 1931, P. 595.

11 — Cannon; W.: The way of investigation ch V. P. 75.

(١٢) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٧٤ .

قد نظم قصيدته المشهورة عن الغراب بطريقة استنباطية عقلية مجردة(١٣) الامر الذى يجعلنا نقرر مع ديلاكروا أن العمل الفنى « ليس مجموعة من المصادفات أو الاشراقات الالهية ، بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل فى التنظيم والصياغة »(١٤) .

واذا كان بسكال قد قرر أن « كل عظمتنا تنحصر فى الفكر »(١٥) فان أصحاب النظرية العقلية يقررون أن كل ابداع فنى انما هو نتاج فكرى ، وأن أى عمل فنى — كائنا ما كان — لا يمكن أن يرى النور الا اذا مسته عصا العقل البشرى ، وخضع لتأمل وروية وارادة وتصميم .

وأنصار النظرية العقلية كثيرون ، نذكر منهم : ليوناردو دافنشى فنان عصر النهضة العظيم ، وكانط الذى أرجع الفن الى نوع من اللعب العقلى الحر ، وهيجل الذى أخضع الفن للفكرة المطلقة ، وشـوبنهور الذى ربط بين الابداع الفنى وبين الفكرة والارادة ، وجويو الذى تجاوز الاحساس الى العقل وذهب الى أن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، وبوزانكيت الذى أرجع عملية الابداع الى تأمل وخيال عقلى ، وكاترين باتريك التى ذهبت الى أن الابداع يرجع الى الفكر وجيلفورد الذى قرر أن الابداع انما يقوم على الفكر المبـدع .

أما ليوناردو دافنشى Leonardo da vinci أعظم شخصية بين فنانى

---

13 — Etienne Souriau : L'avenir de l'Esthetique, Alcan Paris 1929, P. 122.

14 — Delacroix; H. : psychologie de l'art, Alcan, Paris 1927, P. 153.

15 — Bascal; B. : pénsées, ed. Brunschvicq. No. 347.

عصر النهضة ، فيعد نموذجا لأناس عصر النهضة الذين يصفهم انجـلز بأنهم عمالقة فى قوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة(١٦) ذلك أنه كان تواقا الى معرفة كل شىء •• لا يعـرف حائلا بين الفن والعلم ، فالفن عنده علم واسع الحدود ، والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، ولذلك نجده لا تفارقه محاولاته وتجاربه العلمية •• وتحت دافع من عقله الكبير ونظره الثاقب ، نجده يدرس الموسيقى ويمارس الغنـاء والترنيم والعزف ، ويفـكر فى تصميم المشروعات المختلفة ، ويصحح النظـريات الرياضية ، ويعرض على المسئولين أعمالا معمارية وانشائية • وقد درس ليوناردو جميع فروع العلوم والرياضيات ، والهندسة والميكانيكا ، وعلم طبقات الارض والتشريح وغير ذلك •• وهو مع كل ذلك كان أديبا وشاعرا وكاتبا وناقدا(١٧) • يقـول فنكلشتين « « كان ليوناردو رسـاما ونحاتا ومهندسا ميكانيكيا وعـالما فيزيائيا وعالما بيولوجيـا ورياضيا وموسيقيا وفيلسوفا »(١٨) كتب وليم دامبير عنه يقول « لو كان قد نشر مؤلفاته لكان العلم قد خطا خطوة للامام تكاد تكون الخطوة التى خطاها ووصل اليهـا بعد قـرن تال »(١٩) وقـد ترك لنا ليوناردو بخط يده ، فى تدوينـاته ، ومذكراته ، التى تحفظهـا له بعض المتاحف ، ويتناقل ذكرها الرواة والمؤرخون ، مجموعة كبيرة من التسجيلات فى شتى الاغراض ، منها مـا

---

(١٦) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فىالفن،ترجمة مجاهدعبد المنعم مجاهد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٧١ ص ٩٦ •

(١٧) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ، ص ٥٦ •

(١٨) سيدنى فنكلشتين : الواقعة فى الفن ص ٩٦ ــ ٩٧ •

19 — Dampier, W. : The History of Science, Cambridge 1949, P. 108.

هو خاص بشئون الحياة ، ومنها ما هو دراسات لمختلف أبواب العــلوم والتجارب العملية فى الرياضــيات ، والهندسة ، والعمــارة ، والميكانيكا والانشـــاءات ، والحركة ، والكهــرباء ، ومنها ما هــو خاص بالفنــون ودراساتها[٢٠] .

وهو كان يقوم بكل هــذه الدراسات الفكرية العميقـــة ، ويبحث فى تفاصيلها لمساعدته فى أعماله الفنية ، وهدايتـــه الى العمل الفنى الاصيل والعظيم ، كتب ماك كردى Mc Curay يقول عنه « تعد حياته الشاملة سجلا للتجوال وبحثا دائما عن فرصة لتنفيـــذ بعض المشروعات التى كان يبنيها الطموح فى ذهنه »[٢١] .

عرف عن ليوناردو عدم ميله للمغامرة فى انجاز عمل من الاعمال دون التوقف ، رغبة فى مزيد من الدرس وامعانا فى التفكير والبحث،والاكتشاف والتجديد ، الامر الذى يخرجه فى أغلب الحـــالات بعيدا عن الموضـــوع الاصلى ، ويدفع به الى موضوع جـــديد ، يروق له البحث فيه ، ويصبح بالنسبة لطبيعته أكثر جاذبية ، فينساق فى تجاربه وتخيلاته ، متنقـــلا من أبحاث الى أبحاث ، ومن جديد الى جديد . ونحن لا ننسى ما كان ينتهى اليه ليوناردو بعد ما يقوم به من بحث وتأمـــل وتفكير ، حيث كان يخط بقلمه على نفس الاوراق التى يجرى عليها أبحاثه ودراساته هذه الكلمات:

---

(٢٠) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ١٩٠ .

21 — McCurdy b The Mentality of Leonardo Da vinci, New York 1939, P. 331.

« خبرنى اذا كان أى شىء قد تم فى هذا الوجود »

وقد كرر هذه العبارة مرات ومرات ، كلما تقدم به الوقت فى البحث مهما كان نوعه وطبيعته • وقد كتب فساري عن أعمال ليوناردو التى تركها دون أن يستكملها يقول : « ويتضح جليا أن « ليوناردو » بسبب عبقرية فنه ، بدأ فى عمل أشياء كثيرة ، ولكنه لم يتم أى عمل منها ، اذ كان يبدو له أن يده لا تستطيع التعبير بالتسجيل عن عناصر وأحاسيس وانفعالات تدور فى فكره وخياله ويراهـا لازمة لاستكمال العمل الفنـى ، اذ كانت تقوم فى فكرة بعض الصـعوبات الدقيقة والتى تثـير العجب ، والتى لا يمكنه التعبير عنها بفرشاته وألوانه بالرغم من براعته وتمكنهودرايته(٢٢) •

ويؤكد فنكلشتين ما ذهباليه فسارى فيكتب عن ليوناردو «أنه أصبح من الشائع عنه أنه عندما يريد أن يرسم فانه ينفق الايام والساعات فى دوامة من التفكير ، ويظل يرسـم بالفرشاه بضع دقـائق(٢٣) • ولكن ما تفسير ذلك ؟ ان الاجابة نجدها عند ليوناردو نفسه حيث يقول « تعمـل العبقريات قليلا،وتفكر كثيرا،تبحث بقولها عن ابتكار واختراع وتجديد ، وبعد تكوين تلك الافكار والآراء تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركتـه عقولهـا »(٢٤) •

وهكذا كان ليوناردو يعطى الاولوية القصوى فى عملية الابداع الفنى للعقل والفكر ، لا آلهة عنـده ولا شياطين ولا قوى الهامية خفيـة ، ولا

---

(٢٢) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • ص ١٤٩ •

(٢٣) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن • ص ٩٧ •

(٢٤) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • ص ٩١ •

يحدث الأبداع عنده فجأة بلا مقدمات بل نتيجـة دراسة شـاقة وتفكير طويل•كما لا يحدث نتيجة لهياج نفسى،بل يحدث بهدؤء واتزان وانضباط لان العقل هو أساس الابداع ، والفكر منبعه الاول •

أما كانط Kant فلقد أرجـع الابداع الفنى الى قـوانين وشروط أولية apriori سابقة على التجربة ، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالى يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية المجموعية أى عن العقل[٢٥] • والواقع أن كانط كان قد استخدم كلمة استطيقا ليدل بها على نظريته فى الزمان والمكان بوصفهما صورتى الادراك بأسره[٢٦] • أى لكى يدل بها على علم المبادىء أو الصور القبلية للحساسية الصورية،ونستطيع أن نستبدل به الزمـان والمكان[٢٧] وبديهـى أن ما هـو قبـلى يحـدد بالاستدلالات العقلية المجردة قوانين الجمال التى يجب أن يتفق عليهـا الفنـانون[٢٨] •

كان كانط يجعل للعقل اذن دورا أول فى الشـعور الاستطيقى ، وقد وافقه على ذلك أنصار المذهب العقلى الذين يرون فيه ما يدعم نظـرتهم القائلة أن اللذة الاستطيقية العليا لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليست مجرد تأثر عـادى •

---

(٢٥) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١١٠

(٢٦) جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى مكتبة الانجلو المصرية • ص ٤٢ •

27 — Baldwin : Dictionary of philosophy and psychology Vol. 1, P. 20.

28 — Trousset, j.: Noveau Dictionaire Encyclopédique. Vol. 2. P. 615.

وكان أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة .. فـرد الجمال الى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة ، وأرجعه الى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل ، وقد ذهب شيلر هذا المذهب نفسه[٢٩] .

ولقد ذهب كانط فى نقطتنا قيد البحث الى أن الفنان العبقـرى الذى يطرح أفكارا جديدة لا يحاكى الطبيعة وانما ينبع ابداعه الفنى عن فكرة . يقول كانط سـواء رسم الفنان الطبيعة بالريشـة أو اليراع ، شعرا كان أو نثرا ، فهو ليس بعبقرى مبدع لانه يحـاكى فقط ، ان فنان الافـكار وحده هو سيد الفنـون الجميلة الحقيقى . وينتـج عن ذلك أن الابداع الفنى عند كانط يرجع الى الفكر والعقل بقوانينه وشروطه الاولية .

والفن عند هيجل نتاج الفكر شأنه فى ذلك شـأن المنطق والطبيعـة وفلسفة الروح ، وليس ثمة ابداع فنى دون فكر ، بل ليس ثمة أية معرفة أو وجود دون فكر وعقل . ولكى نفهم هـذا علينا أن نعلم أن النسـق الهيجـلى يتضمن أولا المنطـق ، ثانيا فلسفة الطبيعـة ، ثالثا فلسـفة الروح[٣٠] . وبينما يشير المنطق الى الفكرة فى ذاتها : وتشير فلسـفة الطبيعـة الى الفكرة لذاتها ، تشـير فلسفة الروح الى الفـكرة فى ذاتها ولذاتها[٣١] .

وقبل أن نحدد هنا مكان فلسفة الفن فى هذا النسق لابد أن نذكر أن

---

(٢٩) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ص ٢٥ .

30 — Wallace : The logic of Hegel, Oxford 1941 P. XI.

31 — Wrigh, W. : A history of modern philosophy, New York 1940, P. 326.

هذا النسق قد تميز بميزتين الاولى هى تأكيد هيجل على المطلق أو الفكرة المطلقة ، والثانية هى جدله ذو الحركة الثلاثية[٣٢] اذ أن كل حقيقة ، وكل واقع « له ثلاثة مظاهـــر أو مراحـــل »[٣٣] كمـــا أنه « ربط ديالكتيـــكه بالثلاثية »[٣٤] .

قسم هيجل المنطق الى ثلاثة أقسام ، وكذلك فلسفة الطبيعة ، كمـــا قسم فلسفة الروح الى : الروح الذاتية ، والروح الموضوعيـــة ، والروح المطلق ، وقسم هذا الجزىء الاخير الى : الفن والدين والفلسفة .أما الفن فانه يتكون عنده من رمزى وكلاسيكى ورومانتيكى مسيحى[٣٥] وهـــكذا يصبح الفن شكلا من أشكال الروح المطلق كالدين والفلسفة .

والفن عند هيجل هو الروح التى تتأمل ذاتها فى حرية كاملة ، والدين هو الروح التى تتصور ذاتها فى خشوع ، أما الروح التى تفكر فى ماهيتها فى مفاهيم وتدركها فهى الفلسفة . والفن والدين والفلسفة مضمون واحد فى نهاية الامر ، أما الفرق بينها فيقوم فقط فى شـــكل الكشف عن هـــذا المضمون وادراكه ، والمعرفة الجمالية أو الفن هو الشكل الاول والاقـــل كمالا من بين الاشكال التى تكشف بها الفكرة عن ذاتها .

ولنا الآن أن نسأل هيجل ما هى الحاجة التى تجبـــر الانسان عـــلى

---

32 — Russell, B. : A history of western philosophy. London 1947, ch, xxii, P. 758.

33 — Encyclopaedia Britinnica, vol. II P. 382.

34 — Findlay, j. N. : Hegel-Are examination, London 1963, ch, iii, P. 63.

35 — Hoffding, H.: A history of Modern philosophy, London 1936, volume II P. 189.

الابداع الفنى أو خلق آثار فنية ؟ يجيب هيجل أن الانسان كروح ، يثنى ذاته (أى يجعل من ذاته اثنين) فهو أولا يوجد كما توجد بقيـــة الاشياء فى الطبيعة ولكنه يوجد بعد ذلك لذاته : فهو يتأمل ذاته،يصور ذاته لذاته، يفكر وهو روح فقط من خــلال هذا الوجود ــ لذاته النشيط الفعــال ٠ ومعرفة الانسان لذاته تأتى عن طريقين :

أولا : نظريا ، اذ أن على الانسان بالضرورة ، فى حياته الداخلية ، أن يعرف ذاته من أجل ذاته ، وأن يعى من أجل هذه الذات كل ما يختلج فى القلب الانســـانى ٠

ثانيا : يصل الأنسان الى مثل هذه المعرفة عن طريق تغيير العــالم الخارجى والتأثير فى أشيائه وظواهره ٠ وهنا يتحدث هيجل عن المراهــق الذى يرمى بالحجارة فى الماء متلذذا بمنظر الدوائر المنداحة على السطح فهذا المراهق يبهر بها كشىء يســتطيع أن يتأمل فيــه ما خلقه هو بذاته وبالتطبيق على الفن يصبح الفن شكلا من أشكال انتاج الانســان لذاته فى العالم الخارجى[٣٦] أو تصبح الفكرة داخل الذات هــى أصل الابداع والانتاج الفنى ٠

والحق أن تقسيم هيجل للفن الى رمزى وكلاسيكى وروماننتيــكى ، انما يقوم على أساس فكرى محض ، ففى الشكل الرمزى تكون الفــكرة وصورتها الخارجية متمايزتان ، ولكنها تنعم بتصوير كامل معادل تمــاما

---

(٣٦) أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل : مقال ضمن المقالات المنشورة فى كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى ٠ ترجمة يوسف الحلاق ، منشــورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى دمشق ١٩٦٨ ص ص ٤٧ ــ ٤٨ ٠

للفكرة فى الشكل الكلاسيكى ، فالفكرة (مثلا تمثيل آلهة اليونانيين) تأخذ صورتها الخارجية التامة فى التمثال ، ولم تتجل بعد بشكل فكرة روحية عليا ، فآلهة اليونان ذاتهم محدودون عضويون لم يتحرروا بعد من القوى الطبيعية . ان الفكرة الحقيقية كروح لا زالت فى الفن اليونانى فى المهد فقط . وتكتسب الفكرة الحقيقية تحققها الكامل فى الشكل الرومانتيكى للفن ، فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة كما يتحول الفن من فن كلاسيكى مادى الى فن رومانتيكى روحى،وتأخذ فنون الرسم والموسيقى والشعر مكان الصدارة فى هذا الفن الجديد .

الا أن التطابق الكامل الذى كنا نراه فى الفن الكلاسيكى بين الفكرة والشكل يختل هنا من جديد ، اذ لا يعود الشكل الحسى كافيا لتجسيد الفكرة المتطورة والمنتصرة على الطبيعة ، وتصبح المادة الخارجية فى الفن الرومانتيكى اشارة ، مجرد مظهر لفكرة .

واذا علمنا أن الفن الرومانتيكى هو أعلى أشكال الفنون بحسب نظرية هيجل ، وأن السبب يرجع الى صفاء الفكرة وشفافية المادة المعبر بها عن تلك الفكرة ، لعلمنا بالتالى أن الابداع الفنى يرتبط أولا وأخيرا بالفكرة ، ولا غرو فى ذلك خصوصا اذا علمنا أن الطبيعة ذاتها ما هى الا الفكرة وقد تخارجت عن ذاتها .

ومن هذا المنطلق يرتب هيجل الفنون فيقول أن أدناها هو فن العمارة وهو يرجع الى الشكل الرمزى فى الفن ، وفيه نجد المادة الحسية تتفوق على الفكرة وبالتالى فلا تطابق بين الشكل والمضمون ، ويليه فن النحت حيث تتجسد الفكرة فى شكل جسم انسانى ، ويتم الانسجام الكامل بين

الفكرة وصورتها الحسية ، وهذا متحقق فى الشكل الكلاسيكى • أما الشكل الرومانتيكى فتتحرر الفكرة فيه من الامتلاء الحسى ، حيث نجد الرسم لا يستخدم المادة الغليظة (الحجر •• الخشب •• المعدن ••) انما يستخدم السطح الملون وحركة الضوء الحية ، فالرسم يتحرر من الامتلاء الحسى المكانى للجسد المادى ويكتفى ببعد السطح وحده ، لذا فبمقدوره أن يعبر عن كل المشاعر والانفعالات النفسية على اختلاف درجاتها ، وأن يصور كل الافعال الممتلئة حركة دراماتيكية • ويتم الاستغناء الكامل عن المكان فى النوع الثانى من الفن الرومانتيكى ألا وهو الموسيقى ، ومادة الموسيقى هى الصوت ، واهتزاز الجسم الداوى ، وليست المادة هنا مادية مكانية انما هى مثالية زمانية ، ولذا تخرج الموسيقى عن نطاق التأمل الحسى ، وتدخل حصرا فى نطاق الاحاسيس الداخلية • وأخيرا فان الصوت فى النوع الاخير من الفن الرومانتيكى ألا وهو الشعر أو الفن الكلامى ما هو الا عبارة عن رمز لا قيمة له بذته ، أما العنصر الاساسى فى التصوير الشعرى فهو التخيل الشعرى(٣٧) •

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية استمرارا لاتجاهه العقلى الصرف • يقول هيجل « تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف الفنى فى أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيقى فى ذاته »(٣٨) •

ويذهب شوبنهور Schopenhaur الى أن العمل الفنى لابد وأن يكون مسبوقا بالفكرة وبالارادة•ومن ثم فان عمل الفنان التشكيلى مصورا

---

(٣٧) أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل • ص ٥١ •
(٣٨) نفس المرجع : ص ٥٦ •

كان أو نحاتا انما يلى فكرته المرتبطة بالارادة ، حيث ينجز أو يبدع عمله الفنى طبقا لهذه الفكرة الناجمة عن الارادة • أما الموسيقى وهى أعلى أنواع الفنون عند شوبنهور فهى تتحد تماما بالفكرة والارادة ذاتها • وبعبارة أخرى يمكن القول أنه لا ابداع بدون ارادة ، وأن تلك الارادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة(٣٩) •

ويرى جان مارى جويو أن ما يميز الفنان العظيم هو احساسه الاصيل بالاشياء ، ولكن من أين تأتى أصالة الاحساس هذه ؟ أهى فقط ادراك الاشياء ادراكا أسهل وأرهف وأسرع من ادراك سائر الناس ، كما يبدو أحيانا أن تين يعتقد كذلك ؟ كلا فان أصالة الاحساس ترجع ، أيضا ، الى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبالتالى أملأ بالفلسفة ، ان أصالة الادراك ترجع الى العقل مثلما ترجع الى الحواس ، بل أكثر ، ان الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم(٤٠) •

ولقد صدق روسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون احساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا ، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون احساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا قويا ، فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الاولى • أضف الى ذلك أن قوة الاحساس نفسه عند الشاعر ترجع فى جزء كبير منها الى قوة الاستقراء والتعميم التى تجعله يستخرج من الشىء المدرك كل المعانى المبهمة الغامضة التى كان يحويها •لذلك كانت

---

39 — Tomas Mann : The living Thoughts of schopenhaur. P. 187.

(٤٠) جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ص ١٥١ •

عظمة العباقرة كما يلاحظ روسكن ، تظهر حتى فى طريقتهم فى النظــر الى التفاصيل • ان هؤلاء العباقرة يدركون الطابع المميز للشىء ، ويدركون فى الوقت نفسه جميع ملامح الجمال التى يشترك فيها هذا الشىء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع • أفليس هذا الادراك للتشابه الكلى فى الاختلاف الكلى هــو بعينه ما كان يطلق عليــه ليبنتز اسم الاحســاس الفلسفى الحقيقى ؟ ان الصفة الاساسية التى يمتاز بها الشاعر هــى فى جوهرها الصفة الاساسية التى يمتاز بها الفيلســوف[41] •

نعم ان على الفنان ــ يقول جويو ــ أن يصور لنا طبيعة واقعيــة ، صحيح أن على الفنان أن يصور أشجارا حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله بعينى انسان لا بعينى بقوة ، يجب أن تنطبع هذه الاشياء التى اجتازت دماغه ، ان صــح التعبير ، بطابع فكره الشخصى ، ومن هذا الطابع •• انما تستمد هذه الاشياء قيمتها الكبرى[42] • ويؤكد جويو هذا الطابع فى غير ذات مرة فهــو يقول « لا يستطيع الانســان أن يقرض الشعر فى غير التعبير عن فكره الشخصى ، عن أخص ما فى فــكره الشخصى »[43] • ويقول فى فقرة أخرى « كل ما نرى فى الطبيعة من جمال شعرى مرده الى دماغ الانسان »[44] • ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول « ونفس الامر ينطبق على الموسيقى لان الموسيقى ما هى الا شعر صــوتى »[45] •

---

(٤١) جويو • المرجع السابق ذكره ص ١٥٢ •
(٤٢) نفس المرجع • ص ١٥٢ •
(٤٣) نفس المرجع • ص ١٥٣ •
(٤٤) نفس المرجع ص ٢٥ •
(٤٥) نفس المرجع ص ١٥٦ •

ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر الى اتخاذ الواقع موضوعا له ، فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهرى فحسب ، ولئن كان يحـاول أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هـذه الحياة هى الحيـاة المادية الفظة فحسب،فلكى يصبح الفن فنا طبيعيا حقا،يجب أن ينهج نهج الطبيعة نفسها •• لقد وهبت لنا الطبيعة ، أول الامر التنفس والحياة •• ولكنها لم تكتف بهذا •• بل جعلتنا ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر « ان العقـل الذى يصبح يوما بعد يوم أشد أجزاء الانسان حيوية والحافا ، لا يقتضى اليوم الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم ، انما تنشأ متعة « الفهم » من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ، وحتى حين يشعر الفكر أنه لن يستنفذ هذه المعرفة التى لا نهاية لهـا ولا حـد »[٤٦] •

ويعتقد جويو تمشيا مع نزعته العقلية تلك أن الفن يمـكن أن يصبح أحفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضيره ذلك ، على أنه لا يعنـى بقوله هذا أن يأتى شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعرا ، أو أن يأتى روائى عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من فصيلة ثنائيات الفلقة • ان ما يعنيه جويو هـو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلمية التى تظهـر الواقع كما هو ، والى جـانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التى تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ، وتسمو عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الاشياء[٤٧] •

ومن هذا المنطلق يعتقد جويو أن الوقت سيحين لكى تلتقى أصـالة

---

(٤٦) جويو : المرجع السابق ، ص ١٥٨ •
(٤٧) نفس المرجع • ص١٥٣ •

وابداع الفنان مع حقائق العلم ونظريات الفلسفة • يقول جويو « سيأتى يوم قريب أو بعيـد ، يعود فيصبح من الممـكن فيه أن تلتقى الاصـالة الشعرية مع الهامات العلم والفلسفة ، لقد كانت كلمة الشاعر تعنى دائما أنه خالق ، وكان الشاعر خالق صور حتى الآن ، وسيظل كذلك الى الابد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، الى جانب ذلك،خالق أفكار أو موقظ أفكار، وخالق عواطف عن طريق هذه الافكار »(٤٨) •

ويذهب بوزانكيت Bosanquet الى أن الجمال جـزء من الفلسفة وفرع من فروعها(٤٩) ، وأن اهتمامه سيوجه الى دراسة التيار الجمـالى والفنى من حيث هـو تيار عقلى « فما تاريخ الفن الجميل سـوى تاريخ الشعور الجمالى الحقيقى •• والنظرية الجمالية هـى التحليل الفلسفى لهذا الشعور »(٥٠) • ثم يقرر طبقا لاتجاهه العقلى هذا « ان الانتاج فى ميدان الفن الخلاق ــ حيثما يكون ــ هو صورة من الادراك العقلى »(٥١)

ويرى بوزانتكيت أن الموضوعات العظيمة للفنانين تحتوى على عشرات الآلاف من العناصر ذات المستويات المختلفة من الصـور ، والتى ترتبط معا فى أنساق مركبة ، وتظل ترتبط وتندمج حتى يتمكن الشـعور من أن يتقبل الكلية للعقل العظيم الذى ألف كل هذه التأليفات ، ووحد بينهـا فى عمل فنى(٥٢) •

---

(٤٨) نفس المرجع • ص ١٥٧ •

49 — Bosanquet, B. : Ahistory of Aesthetic, introduction. London 1892, P. iX.

50 — Ibid : ch 2. P.2.

51 — Bosanguet, B : Three lectures on Aesthetic, London. 1915. P. 7.

(٥٢) على عبد المعطى محمد • بوزانكيت قمة المثالية فى انجلتـرا ، الدار القومية ١٩٧٣ ص • ٢٧ •

واذا كانت المخيلة تتدخل فى عملية الابداع الفنى ، فــان بوزانكيت يسارع الى القول بأن هذه المخيلة ما هى الا العقل وهو يمارس نشـــاطه يقول بوزانكيت « ليست المخيلة ملكة مستقلة تخلق الصور ، ولكن المخيلة هى العقل وهو يعمل متعقبا ومكتشفا للاحتمالات المختلفــة التى تقترحها خبرته المترابطة »(٥٣) • المخيلة فى مجــال الخبرة الفنية تكون حــرة غير خاضعة لقوانين محددة أو قواعد تقيدها ، ويمكن تلخيص ذلك كله فى قولنا « ان المخيلة هــى العقل وهــو يعمل بحــرية فى كل مصــادر خبراتنــا المباشرة »(٥٤) •

ولما كان التأمل هو ميزة العقل الاولى فان بوزانكيت يضفى على هذا التأمل ميزة الخلق • يقول بوزانكيت « ان طابع التأمل هو طابع الخلق ، وأكثر الانواع تحقيقا للخلق والابداع هو الفنان ، أما عاشقى الطبيعــة والمشاهدين للفن • والناقدين للعمل الفنى •• فلا يتوفر لاى منهم عنصر الخلق والابداع ، ان الاول والثانى متــأملان سلبيان والثالث لا يخــلق ولكنه ينقد ، أما الفنان فهو خالق مبدع وهو بالتالى متأمل بأدق معنى من معانى التأمل(٥٥) •

ان العمل الفنى عند بوزانكيت يتمثل فى تركيب الظواهر على أنحــاء مختلفة ، واعادة خلقها عــلى درجات متفاوتة ، ســواء أكان هذا العمــل الفنى شعرا أم نثرا أم نحتا أم رسما أم موسيقى • وأن التركيب واعادة الخلق هذه يقوم بها العقل • وهنا يتساءل بوزانكيت ألا نجد أنفسنا أمام

---

53 — Bosonquet, B. Three lectures on Aesthetic, P. 26.
54 — Ibid : P. 29.

(٥٥) على عبد المعطى محمد • المرجع السابق ذكره ص ص ٢٧٠ ـ ٢٧٢ •

مشكلة كبيرة تتعلق بالتمثيل ؟ أعنى ألا نجد أمامنا عالما أكبر وأضخم وأعمق من العالم الحقيقى الذى لا تمثيـل له ؟ نعم ان عالم شعورنا العقـلى ، ما دمنا نتمثله ونركب بين مظاهره ونعيد خلقه هو عالم أكبـر وأعمق من العالم الحقيقى وهذا يعطينا السبب فى أننا قد ننسخ شيئا بأعمق وأعظم مما يوجد عليه فى الواقع •

والواقع أن أى عمل فنى اذا ما تعمقناه لرأيناه أعمق من الشىء الذى يمثله أو يرسمه أو ينحته ، فالعملية هنا ليست محاكاة حرفية للطبيعة أو نقل مباشر حرفى عنها ، وانما العمليـة تتعلق بالشعور الذى يأخـذ من الاشياء ظواهرها ويربط ما بينها ويعيد خلقها لكى تظهر فى ثوب جـديد واطار مبتـكر •

ولنتوقف الآن عند عبارة « الطبيعة كما تظهر لنا » ولنتساءل هل هناك طبيعة من نوع آخر ومن نوع ثالث وهكذا ؟ يجيب بوزانكيت ان الطبيعة واحدة ولكن الطبيعة بالنسبة للعالم تختلف عن الطبيعة بالنسبة للفنان وتختلف كذلك بالنسبة للمنطقى •• وهكذا دواليك • ولكن ما الذى نقصده بالطبيعة من الناحية التى تخصـنا وهى الناحية الجمالية والفنية ، ان ما نقصـده بالطبيعة هنا هى تلك التى نجـد فيها الجمال الطبيعى ، ونجـد الاشياء الفنية فى ثناياها ، ويكون الانسان فيها مركزا للتمثيلات المختلفة للاشياء جميعها كما تظهر له • ان الطبيعة بالمعنى الجمالى وللاغراض الجمـالية تعنى « ملاء من روح وصـور الاشياء الخارجية التى يتفهمهـا الادراك التخيلى بحرية ويعيد تشكيلها فى ابداعات فنية لكى يشبع اهتمامات العقل والشعور »[٥٦] • وهنا تبدو مناصرة بوزانكيت القوية للنظرية العقلية فى الابداع الفنى •

---

56 — Bosanquet; B. : Three Lectures on Aesthetic, P. 62.

ولقد ذهبت كاترين باتريك Catherine Patrick الى أن عمليـة الابداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، ورأت فى مقالين لها نشرا فى عامى ١٩٣٥ ، ١٩٣٧[٥٧] أن هذا الفكر المبدع يمر بأربع مراحل هى :

١ ـ الاستعداد والتأهب ، حيث يستقبل المؤلف أو الفنان وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات ، لكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة وهذه المرحلة تقابل مرحلة الاعداد عند ولاس wallas وجيلفورد Guilford .

٢ ـ مرحلة « الافراخ » ، اذ تبرز فكرة عامة وتكرر نفسها بطريقة لا ارادية من حين لآخر . وهذه تقابل مرحلة التخمر عند ولاس وجيلفورد .

٣ ـ مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وهى تقابل مرحلة الكشف عنـد ولاس وجيلفورد .

٤ ـ مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة . وهى تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيلفورد[٥٨] .

ولقد انتهت كاترين باتريك فى مقال ثالث لها ظهر عام ١٩٤١[٥٩] الى أن الفكرة الكلية العامة تسبق الاجزاء فى عملية الابداع الفنى ، وهـذه النتيجة التى دعمتها الباحثة ببحث تجريبى تتفق مع ما سبق أن عرضته

---

58 — Patrick, C. : Creatvie thought in poets, Arch, psychol. 1935 & Creative thought in Artists, j, psychol, 1937.

58 — Woodworth; R. : Expermintal psychology, London, 1954 P. 837.

59 — Patrick; C. : The relation of whole and part in Creative thought, Amer. j. psychol. 1941.

فى بحثيها السابقتين ، ذلك أن الفكرة العامة انما تظهر وتتبلور فى مرحلتين سابقتين على اتجاه الفنـــان الى التفاصيل التى لا تظهر الا فى المرحـــلة الرابعة والاخيرة •

ويذهب كاسيرر Cassirer الى أن النشـــاط الفنى يرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب ، وهو من ثم لا يمـــكن أن يكون لا عقليا أو صوفيا ، ويستطرد قائلا أنه مهما كان من أمر تلك القدرة الابداعية التى يقوم عليها النشاط الفنى ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الابداعى الذى يستند اليه كل انتـــاج فنى ، فان من المؤكد أن الظـــاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا الى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هى ظاهرة بشرية « باطنة » فى صميم الكون ، فضلا عن أنها لا تخلو من طـــابع عقلى على اعتبـــار أنها تســـتند أولا وبالذات الى معقـــولية الصـــــور (٦٠) •

أما هربرت ريد Herbert Read فلقد ذهب الى أن النشاط الفنى لا يبدأ الا حينما يجد المرء نفسه وجها لوجه أمام العالم المرئى وكأنما هو بازاء شـــفرة غامضة أو حقيقة مجهـــولة مغلفة بالاسرار • وهنـــا تجىء الضرورة الباطنة فتملى على الفنـــان استخدام قواه الذهنية من أجـــل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة الماثلة فى العالم المرئى فلا يلبث أن يعمـــل على تشكيلها وصياغتها فى صـــورة ابداعية • ويـــرى ريد أن الانسان حين يقـــدم على ابداع أى عمل فنى فانه انما يقبـــل على معركة

---

60 — Cassirer, E. : The philosophy of symbolic Forms. New Haven, 1955, vol. II introduction P. 25.

يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى،بل من أجل وجوده الذهنى ، ومن هنا فان بداية العمل الفنى ونهايته انما تكمنان فى عمليـــة ابداع تلك الاشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصـــول الى قلب الوجود • وليس من شأن الفنان أن يخلق عالما ثانيا يضعه الى جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة الى نشاط الفنـــان ، وانما يجىء الفن فيقدم لنا العمل الفنى نفســـه وقد أعاد خلقه الوعـــى الفنى ، وكأنما هو قـــد صنع خصيصا من أجل الفنان وبفضـــل الفنان • ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكالتلك الموضوعات التى لمتوجد بعد بالنسبة الى العقل البشرى ، اذ يجىء النشاط الفنى فيخلع ضربا من « الوجود » على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة الى الشكل أو الصورة Form •• ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى الى الاشكال أو الصور ، وانما هو يرقى من الشىء المختلط الذى لا صورة له ، الى الشىء المتجدد الذى اكتسب صورة ، محققا كل معناه الذهنى فى صميم هذه العملية(٦١) •

ولقد ذهب جيلفورد الى أن الابداع(٦٢) بوجه عام انما يقوم عـــلى الفكر المبدع ، واستخدم منهج التحليل العاملى لايضاح غوامض ظاهرة الابداع ، وان كان حديثة يمكن أن ينسحب بدوره على ميـــدان الابداع الفنى •

والجانب العقلى من الابداع يمكن أن يفسر بثمانية عوامل : فهنـــاك

---

(٦١) زكريا ابراهيم•فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ص ٢٤٠ ـ ٢٤١•

(٦٢) انظر عرض ونقد الدكتور مصطفى سويف لدراسات جيلفورد للابداع فىالملحقرقم ١ من كتابه (الاسس النفسية للابداع الفنى) ص ص ٣٣٧ـ٣٦٣•

أولا ما أسماه جيلفورد بالحساسية للمشكلات ، ولا شك أن المبدع يكون أكثر حساسية وأكثر ميلا وقدرة للاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا • وهناك ثانيا عامل اعادة التنظيم أو اعادة التحديد والمقصـود به أن كثيرا من المخترعات والابداعات قد نجمت عن تحوير أو اعادة تنظيم لشيء كان موجودا بالفعل ، وقد لاحظ ثرستون أنه كثيرا ما ينحصر حل مشكلة مـا « في اعادة صياغة المشكلة نفسها ثم حل المشكلة الجديدة »(٦٣) ، وكذلك اعتبر ولش Welch أن « القدرة على اعادة تنظيم الافكار واعادة ربطها بسهولة تبعا لخطة معينة ، جوهرية لكل أنواع التفكير الابداعي »(٦٤) • وهناك ثالثا عامل الطلاقة ويقصد به أن من لديه القدرة على انتاج عـدد كبير من الافكار في وحدة زمنية معينة تكون له فرصة أكبر في ايجاد أفكار ابداعية ، وهناك رابعا عامل المرونة ويقصد به درجة السهولة التي يغـير بها الشخص وجهة عقلية معينة ، وهنـاك خامسا عامل الاصـالة ، حيث تعتبر القدرة على انتاج أفكار أصلية عنصرا أساسيا في التفكير المبدع • ويشير العامل السادس الى قدرات تحليلية وتأليفية أي تحليل المركبـات الى بسائطها ثم التركيب بين هذه البسائط وتنظيمها على نحو جديد مبتكر • أما العامل السابع فهو يشير الى قدرة الفرد على التركيب أو التعقـد في البناء التصوري • وأخيرا يشير العـامل الثامن الى التقييم ، فكل فعـل ابداعي يتضمن عملية انتخاب ، وهذه بدورها تتضمن تقييما، فمن الشروط التي لابد من توفرها لدى أي مبدع أن يعـرف أي مشكلة وأي منهـج ينتخب •

---

63 — Thurstone, L. L. : "Creative Talent" j. Application of psychology ed. New York 1952, 18-37.

64 — Dougan, C. & Welch, L. : Originality Ratings of Department j. App. psychol. 1949, 33, 31-43.

ويرى جيلفورد أن عوامل الاصالة والطلاقة والمرونة هــى المكونات الرئيسية للابــداع ، لا فى العلم والاختــراع فحسب بل وفى الفنـــون أيضا[٦٥] • ولا شـــك أن دراسة جيلفورد السابقـــة قد أعطت مزيدا من الضوء على جوانب وفيرة تتعلق بالفكر المبدع ، وأنها قد بينت كيف يمكن للعقل البشرى بقدراته المختلفة أن يكون أساس ونقطة بداية الابداع عامة والابداع الفنى خاصـــة •

---

65 — Guil Ford, j. P. : Creative Abilities in the Arts, Psychol Rev. 1957, 64, 110-118.

٣ ـ النظرية الاجتماعيــة

يقــول لويس لافــل « أن الذات لهى مقــدرة عــلى الوجـــود Pouvoire d'etre أكثر ممــا هى وجود »[١] ويضيف آخر قــائلا « ان الذات ليست شيئا متحققا بل هــى فاعلية لابد من تحقيقهــا »[٢] ويستنتج ثالث من هذين القولين وجود النحن فيقول « ان الغاية الوحيدة للذات هى تحقيق الذات ، ولكن الطريق الموصل من الانا الى الانا لابــد من أن يدور حول العالم ، وبالتالى فهو لابد من أن يمر بالآخرين »[٣] .

ومعنى ذلك أن تحقق الشخصية لا يتم الا فى عالم مشترك ، يشــعر فيه الفرد بوجود « النحن » التى هى أسبق من كل تمييز بين « الانا » و «الانت» فالجماعة أسبق من الفرد ، أو النحن أسبق من الانا ، كما أن أنا الانسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها الآخرون له . فالذات لا تتحقق الا

---

1 — Louis Lavelle : "La puissances du Moi" Flammarion 1948. PP. 12-13.

2 — René Le Senne : "La Distineé Personelle" Flammarion, 1951. P. 16.

3 — Jean La Croix : Les Sentiments et la vie Morale. P. U. F. 1968. P. 64.

اذا اعترفت بوجود (نحن) تتحقق فيه ، اذ أن وجود الانا لا يتحدد الا بوجود النحن أو أن الانا تطمع فى أن تجعل فرديتها اجتماعية لكى تتحقق فى الوجود • يقول ارنست فيشر « من الجلى أن الانسان يطمـع الى أن يكون أكثـر من كيانه الفردى •• يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهـو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى الى الخروج من جزئية حيـاته الفردية الى « كلية » يرجوهـا ويتطلبها •• الى كلية تقف فرديتـه بكل ضيقها حائلا دونها ، انه يسعى الى عالم أكثر عدلا ، وأقرب الى العقـل والمنطق • وهو يثور على اضطراره الى افناء عمره داخل حدود حـياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها •• أنه يريد أن يتحدث عن شىء أكثر من مجرد (أنا) عن شىء خارجى وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة اليه ، أنه يريد أن يحوى للعالم المحيط به ويجعله ملك يده • وعن طريق العلم والتكنولوجيا ــ يمد هذه (الانا) المتطلعة المتشوفة لاحتواء العالم ، الى أبعد حـدود مجرات السماء ، والى أعمـق أسرار الذرة • كما يربط ــ عن طريق الفن ــ هـذه (الانا) الضيقة بالكيـان المشترك للناس • وبذلك يجعل فرديته اجتماعية »(٤) •

ويضيف فيشر فى فقرة أخرى ما يؤكد أن اندماج (الانا) (والنحن) انما يتم عن طريق الفن فيقول : « ا نالفن هو الاداة اللازمة لاتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم(٥) •

يرى أنصار النظرية الاجتماعية ــ وقد عولوا على المجتمع واعتبروه

---

(٤) ارنست فيشر : ضرورة الفن ص ص ٨ ــ ٩ •

(٥) نفس المرجع ص ٩ •

الاساس الجوهرى للفن — أن الفن ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من الانتاج الجمعى ، سواء قررنا أن الفن وجد مع الانسان البدائى ، أو كان نتاج الدين وهو عندهم ظاهرة اجتماعية ، أو كان نتاج لا شعور جمعى ، فما اللاشعور الجمعى عندهم الا جماع تجارب انسانية ، انحدرت من أسلافنا البدائيين عن طريق الاجداد والاباء . بل يذهب يونج Jung الى أنه اذا كانت الدراسات البيولوجية قد بينت لنا أن ثمة بقايا جسدية قد نقلتها الينا الوراثة من الاسلاف ، فان نفس الامر ينطبق على الحالات النفسية ، اذ يمكن أن نتحدث عن وراثة نفسية أى وراثة للاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق الى اللاحق ويكون متحدا لدى الافراد جميعا(٦) .

وما دام الامر كذلك ، فان بيان الوجه الاجتماعى للفن فى العهود البدائية الاولى ، ومن ثم تغلغله فى الاجيال اللاحقة بهذه الصورة الاجتماعية ، سوف يكون محل تأكيد أنصار هذه النظرية . وينتج عن ذلك اضافة الشرط التاريخى الى الشرط الاجتماعى يقول فيشر : ان كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الافكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله . لكن الفن يمضى الى أبعد من هذا المدى ، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية : لحظة تفتح الامل نحو تطور متصل ، ولا يجوز لنا أن نقلل من مدى الاستمرار عبر الصراع الطبقى على امتداده،وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب

6 — Jung, G.G.: The integration of the personality, London 1941. P. 53.

الاجتماعى العميق ، فتاريخ الانسانية ـ شأنه شأن العالم ذاته ـ ليس مجرد طفرات وتناقضات ، وانما هـو أيضا اتصال واستمرار ، فنحـن نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، على حـين أنها تحدث فينا أثرها ـ وذلك غالبا دون أن ندرك ـ ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت الى السطح كأنها أشباح الكهف التى غذاها أوديسيوس بدمه • وفى الفترات المختلفة ـ وتبعـا للأوضاع الاجتماعية المتبـاينة ولاحتياجات الطبقات الناميـة أو المضمحلة ـ تعود الى الظهـور أشياء كانت كامنة أو مشتقة[٧] •

ومعنى هذا أن العصر الذى ولد فيه فن ما ، ليس مستقلا تمـاما عن عصور سابقة بل عن أقـدم العصور التى ظهر فيها هـذا الفن ، ومن ثم تكون مهمة الجيل الفنى اللاحق اضافة أو تطوير أو تعديل تراث فنى يحمل قسـمات العصور السابقة كلها • يقـول فيشر « ان الفن مهما كان وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتـة من قسمات الانسانية •• وكلمـا زادت معرفتنا بالاعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصـلة بينها رغم اختلافها وتنوعها ، فمـا الانسانية الا نتاج لاضافة تفصيل صغير الى تفصيل صـغير آخر »[٨] ولهذا نجد بوسبيلوف يقـول (وهو لم يفرق بين الجمـال والفن) « ان الجمال لم يعد الآن عنصرا خالدا ناشئا بدوره عن مصادر خالدة أسمى ، أو نتاج تركيب نفسى انسانى لا يتغـير ، بل أصبح من ظواهـر الوعى الاجتماعى لدى الناس ، مشروطا بالظروف الاجتماعية التاريخية ومتغيرا

---

(٧) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠٤ •

(٨) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ •

بتغيرها »[٩] ويؤكد بيزويتوف على هذا القول فاصلا الجمـال عن الفن بقوله « ان الجمال عامة والفن خاصـة بوصفه محصلة النشاط الجمـالى مشروطا بالظروف المادية والاجتماعية والتاريخية »[١٠] ولعل هذا هـو ما دعى Horticq الى القول « بأن الجمال ليس واقعة فردية بل هـو واقعة تاريخية •• وأن الاستطيقا •• هى شىء تاريخى محلى »[١١] وهو يعنى بقوله « محلى » أنها تقع فى مجتمع معين وعلى عالم الاجتماع أن يدرسها ويفسرها باعتبارها ظاهرة اجتماعية ذات مدلول تاريخى •

ولقد اهتمت هذه النظرية باثبات اجتماعية الفن منذ بدايات العصور الاولى فها هو سيدنى فنكلشتين يقول « لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائية بشكلين : الشكل الاول هو شكل موضوعات النفع المادى مثـل الادوات والاسلحة •• أما الشكل الآخر فهو شكل الطقوس القائمـة على العقائد السحرية ، فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة[١٢] كما حدثنا فيشر عما أسـماه بآباء الفن فقال : « ان صـانع الادوات الاول الذى شكل الحجر فى صـورة جديدة حتى تخدم الانسان كان هو الفنان الاول ، والانسان الاول الذى أطلق على الاشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما ، وذلك عندما ميز أحد

---

(٩) ع • ن • بوسبيلوف • تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة مقال ضمن كتاب (الجمال فى تفسيره الماركسى) • ص ٢٢١ •

(١٠) أ • ن • بيزيتوف • الجمـال فى التـراث الكلاسيكى للمـاركسية اللينينية • مقال ضمن كتاب (الجمال فى تفسيره الماركسي) ص ١٥٢ •

11 — Hourticq : Encyclopédia de Beaux - Arts, Alcan 1925 P. 28.

(١٢) سيدنى فنكلشتين • الواقعية فى الفن • ص ص ١٩ ـ ٢٠ •

الاشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم اسلم هذا الشيء الذى خلقته اللغة الى غـيره من الناس كأداة تمنحهم القوة ، والادارى الاول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الايقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان ، كان نبيا فى الفن ، والصياد الاول الذى تنكر فى هيئة حيوان ، وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده • والرجل الاول الذى وضع فى العصر الحجرى علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حيلة ، ورئيس القبيلة الاول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جزع شجرة حتى يجذب اليـه هذا النوع من الحيوان •• هؤلاء جميعا هم آباء الفن »(١٣) •

ونستطيع أن نستنتج من قولى فنكلشتين وفيشر السابقين أن الصفات التى ميزت الفن منذ نشأته الاولى هى الارتباط بصورة العمل ، وبقـوة السحر ، وبالصبغة الجمـالية ، كما أن الفن كان بمثابة حرفـة أو صنعة جماعية ، وعن هذه الصفة الاخيرة كتب جوردون تشيلد يقول « ان تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية ، بل هى تقاليد جماعية • وأن خبـرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها فى شكل موحد »(١٤) وكتب عن ارتباط الفن البدائى بالسحر يقول « ان العلم جميعه عند الحدادين وعمال المناجم القـدماء كان بالتأكيد يتجسد فى قالب غـير عملى للسحر والطقس الدينى »(١٥) ، وكتب فيشر عن ارتباط الفن بالعمل ، ذلك العمل الذى يميز بداية النشاط الانسانى واستنتج أن الفن ما دام مرتبطا بالعمل

---

(١٣) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ٤٤ •

14 — Gordon childe: Man Makes himself, New York 1951, P. 81.

15 — Gordon childe : what happened in history, New York 1946, P. 71.

والعمل قديم قدم الانسان ، فان الفن يبدأ حيث يبدأ الانسان • يقــول فيشر « ان عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الانسان فالفن صورة مــن صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى »(١٦) ثم يقرن العمل بالسحر فيقول « ان الانسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ســاحر ، فقطعةمن الخشب،أو العظمأو الصوان تتشكل بحيث تشابه نموذجا معينا، فاذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته ، والاشياء المادية تتحول الى رمــوز وأسماء ومفاهيم ، والانسان نفسه يتحول من حيوان الى انسان(١٧) •

والواقع أننــا لو أنعمنــا النظر الى الاعمــال الأدبية أو الفنيــة فى المجتمعات البدائية لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحته ، لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف أو المبدع فحسب ، بل لانه كان موضوعها أيضا •• فكان معظم الشعراء يتناولون فى قصائدهم موضوعات اجتماعية، ويعبرون فى أشعارهم عن مشاعر جماعية • وهكذا ظهرت القصائد القومية العظيمة التى يمكن أن نعدها اجتماعية الى أبعد الحدود ، لأن أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الاطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهــور المستمعين اليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم(١٨) •

وهكذا ظل فن الانسان القديم والفن البدائى فى مراحله المختلفة عملا جماعيا بصورة أساسية ، وربما كانت هذه السمة الجماعية أشد ظهورا فى مرحلة الاستقرار الزراعى(١٩) • ولعــل أكبر دليل على اجتماعيــة الفن

---

(١٦) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٢١ •
(١٧) نفس المرجع • ص ٤٣ •
(١٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ١٢٢ •
(١٩) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٢٢ •

والابداع الفنى أن هذا الفن قد وجد بدون اسم مبدعه ، وحتى من ذكر اسمه على عمل فنى ما ليس هــو الفنان وانما المشرف على العمل الفنى اللهم ما عدا الفترة الكلاسيكية اليونانية . يقول فنكلشتين « واذا استثنينا فترة الفن الاغريقى الكلاسيكى نجد أن الاعمال الفنية فى المجتمع العبودى لا تحمل أسماء ولا تعرف سوى أسماء قليلة للصــناع الفنيين فى مصر ، ولكن حتى هؤلاء هم فى الحقيقة موظفون كمثل ذلك المشرف على بناء الهرم والــذى يعد واحــدا من أعظم المشرفــين الاوائل أو كرئيس ورشــة فنية »[٢٠] .

وجد فى القديم اذا فن بدون فنان (عدا بعض استثناءات كما ذكرنا) ومع ذلك فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لانها كانت فنونا جماعية تعبــر عن الانتاج المشترك .. فلم يكن الانتاج الشعرى أو المعمارى فى البدء انتاجا فرديا ، بل كان انتاجا جمــاعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنــان بعينه ، وهكذا كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هــو الشاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير جماعية يبتدعها المجتمــع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر الى آخر ، وبذلك اندرجت فى تيار الحياة الجماعية ، بما فيها من أفكار مشــتركة ، وأخلاق ســائدة ، وخضعت لتطورها وترقيها ونموها وصيرورتها المباشرة[٢١] .

والواقع أن الاغانى الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون

---

(٢٠) سيدنى فنكلشتين · الواقعية فى الفن ، ص ٤٠ ·
(٢١) زكريا ابراهيم · مشكلة الفن ، ص ١٢١ ــ ١٢٢ ·

(بشكل يزيد فى بعض البلاد وينقص فى بلاد أخـرى) ، ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين الى البقاء لامد طويل ، غير أن هذه الفنون هى فى معظمها من انتـاج الطريق ، من انتاج الشارع ، بما فيـه من صناع مستقلين ، وكهنة مارقـين ، وطلاب علم طوافين ، وصبيان يسـعون الى اتقان حرفة ما ، ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نـوع .

ونحن لا نجد الاغانى الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا فى صورة نهائية « معتمـدة » فهى دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقـل ، وهى أحيانا تزداد ثراءا وقيمة نتيجـة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تنحـدر قيمتها فيقل ارهافها ، أو لعلها تصبح أرق مما ينبغى .

ويندر جدا التأكد من أن هـذا الشكل أو ذاك هو الشـكل الاصلى للعمـل الفنى ، اذ أن من طبيعة الفـن الشعبى ذاته أن تكون له صـور متعـددة[٢٢] .

ويربط أنصار هذه النظرية بين الفن والدين باعتبـار أن الدين ظاهرة اجتماعية ، فلقد ذهب دور كايم الى أن الدين كنظام اجتماعى هو الاصل فى نشأة الفنون جميعا ، فالدين عامل هام فى تشكيل حياة البدائيين حيث أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين يسيطرون على الحياة العامة ، ويتصدرون حفلات الاعياد والمراسم الدينية والزواج والصـلح والسلام والحرب . ويبدو العنصر الفنى ظاهرا فى مثل هذه الاجتماعات ،

---

(٢٢) ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٨٤ ــ ٨٥ .

فنرى الرقص البدائى ، ونسمع الموسيقى البدائية أيضا(٢٣) • وهكذا كان ظهور التصورات الدينية بداية مرحلة جديدة فى حياة الانسان وحياة الفن على السواء ، فمن هذه التصورات الدينية وحولها نشأت الاساطير ، وهى أقدم شكل قصصى عرفه الانسان ، ثم جاء الفن التشكيلى لكى يجسم فى الصور والتماثيل هذه الاساطير ، ومنذئذ أخذ الفن يصبح ذا مضمون ، ولم يعد مجرد صنع لادوات الصيد وأوانى الطعام والاسلحة وغيرها من وسائل الحياة كما كان الشأن فى حياة الانسان القديم • لقد انتهى التفكير الدينى بالمصريين القدماء منذ وقت مبكر الى «عقيدة البعث» أى العودة الى الحياة ذات يوم مرة أخرى بعد الموت • وبصفة عامة يمكننا أن نقرر أن العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملموس فى كل الاطوار التى مر بها الفن وبالنسبة للفن المصرى القديم كانت عقيدة البعث من المحاور الرئيسية التى دار الفن — بشتى أشكاله — فى فلكها ، فقد صاغ الفن رموزها منذ وقت مبكر وحفل فى المكان الاول بالقبور التى تدفن فيها أجساد الموتى ، وبهذه الاجساد ذاتها التى كان يظن أن الروح تعود اليها فى القبر •• أما المقابر ذاتها فقد تأثرت هندستها بذلك كله ، وكان تطورها بداية لمراحل تطور الفن المصرى القديم من أضرحة الى مصاطب ثم الى أهرام تشيد أو كهوف تنحت فى الصخر • وقد أمعن الفن المصرى فى عهد الاسرات فى الاحتفال بالمقابر وزخرفتها من الداخل برسوم وكتابات هى فى شكل رسوم ، وتحكى عن حياة المتوفى ، وتصور معتقداته الدينية ، وتؤنس وحدته • وما تزال قبور الملوك والملكات فى

---

(٢٣) محمد على أبو ريان • فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١١٩ •

البر الغــربى من الاقصر فى ضعيد مصر تشيد ببراعات الفنــان المصرى القــديم[٢٤] •

على أنه لا ينبغى لنا أن نتصور من كل هذا أن الفن المصرى القــديم كله كان أثرا من آثار العقيــدة الدينية وحدها ، فالذى لا شك فيــه أن الاوضاع الاجتماعية كان لها كذلك أثرها ، فمنذ بداية عصر الاسرات أخذ الفن يتجه الى تصوير الانسان فى ألوان نشاطه الجماعى المختلفة •• وقد عنى الفنان الى جــانب تصوير حياة الملوك بالحيــاة العادية للبسطاء من الناس فسجلها كذلك فى كثير من تصــاويره ويكفى أننا لم نتعرف عــلى أساليب الرقص وآلات الموسيقى ، وطرق الزراعة والوســائل التى كان الفلاح يستخدمها فى فلاحة الارض ، سواء منها الآلات والحيوان ، وكل ما يتصل بأعمال الصيد فى الماء وفى البرارى ، وغير ذلك ، الا من خــلال الرسوم التى خلفها لنا الفنان المصرى القديم[٢٥] •

فاذا ما انتقلنا الى الصين لوجدنا أن تأثير العقائد الدينية على الفن كان واضحا ، وأن هذه العقائد قد خلقت فنا شعريا فى الدرجة الاولى • والواقع أن احتفال الصينيين البالغ بالشعر يوحى بذلك ، حتى أننا لنجد تصوراتهم للشعر تؤثر فى موضوعاتهم الفنية والتشكيلية وفى أساليبها ، وبخاصــة فى فن التصــوير الذى يعد بحق أســمى ألوان الفن الصينى مــكانة[٢٦] •

---

(٢٤) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ص ٣٤ ــ ٣٥ •
(٢٥) نفس المرجع ص ٣٧ ــ ٣٨ •
(٢٦) المرجع السابق • ص ٥٢ •

وثمة رأى مماثل نجده فى عبارة Raymond Bayer القائلة بأن « نشأة الفنون كانت بين جدران المعابد »[٢٧] اذ المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة الى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والاشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت ولم يلبث المثالون أن تفننوا فى عمل التماثيل الملونة، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير ، الذى لم يكن يستعمل فى الاصل الا لتزيين جدران المعابد • ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة اقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقى والغناء والشعر الغنائى • وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه • بل اننا لو رجعنا الى تاريخ العصور الوسطى ، لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على احياء الكثير من الفنون وفى مقدمتها جميعا فن المعمار ، رومانيا كان أم قوطيا ، وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فان الدين فى صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد كانت المعابد فى بعض العهود بمثابة أماكن للاجتماعات والمجالات التجارية والتسليات الاجتماعية[٢٨] •

وظلت هذه الرابطة الوثيقة بين الدين والفن قائمة ردحا كبيرا من الزمان الا أنها أخذت بعد ذلك فى التفكك رويدا ، حتى انقطعت الصلة فى آخر الامر • يقول فيشر « لم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة

---

27 — Raymond Bayer : Traité d'Esthétique, colin, Paris, 1956. P. 156.

(٢٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ١١٨ ــ ١١٩ •

الا بالتدريج حتى انفصمت تماما آخر الامر ، ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومتحدثا باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الاحداث والافكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شـأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى »[٢٩] ٠

وفى المجتمع الطبقى تسعى الطبقات الى تجنيد الفن ــ هذا الصوت القوى للجماعة ــ من أجل خدمة أغراضها الخاصـة ، فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الاغانى المقدسة تتحول الى أناشيد فى الثناء على الحكام ، وأنقسـم طوطم العشيرة الى آلهة متعددة للفئـات الارستقراطية المختلفة ، ثم تطـور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة فى الارتجال والتجديد الى شاعر منشـد يرتل أشـعاره فى بلاط الملك بغير كورس ثم انتقـل فيما بعد الى الغنـاء فى الاسـواق ٠

حقا لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن القديمة) وانفصل الصوت الفردى عن الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتـردد فى كل نفس ٠ أصبح العنصر الجمـاعى ذاتيا فى صـورة الانا ، لكن المضمون الاساسى للشخصية بقى اجتماعيا ٠٠ وليس فى وسع الفنان أن يجـرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية ٠ ومن هنا فذاتية الفنان

---

(٢٩) ارنست فيشر ٠ ضرورة الفن ٠ ص ٥٤ ٠

لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وانما فى كونها أقوى منها وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ، ولابد لهـا أن تكشف عن العـلاقات الاجتماعية الجـديدة بحيث يعيها الآخرون أيضـا(٣٠) .

ويذهب أنصار النظرية الاجتماعيـة الى أن الفن ضرب من الصناعة والعمل والانتاج الجمعى ، وأن هذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الانتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعهـا وتشكيلها فى انتاجات يحتاجها المجتمع ، هذا فضلا عن الوجه الاجتماعى الظاهر فى كل حرفة وفى كل صناعة وفى كل عمل . والواقع أن المجتمعات حتى فى صورتها الراهنة لا يمكن أن تستغنى عن الفنان باعتباره (الرجل الصانع) والذى يخلع على مصنوعات الانسان طابعا استطيقيا يجعل منها أشياء محببة الى أفراد المجتمع(٣١) يقول D. Huisman « الحق أنه لا موضع للفصل التام بين الفن والصناعة ، لان الفن هو لباب الصناعة ، أو هو الصناعة فى أسمى معانيها ، أو هو العمـل المتين الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك »(٣٢) .

ويحدثنا آلان فيقول « لكى يتحقق العمل الفنى ، لابد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظـة ، لكى يمضى نحو

---

(٣٠) ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص ٦٠ .

31 — Jean casson : Situation de l'Art Modrene, Paris 1950. P. 118.

32 — Denis Huisman : L'Esthétique, Paris, P.U.F. 1945, ch iv P. 72.

عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتــاج العملى »[٣٣] • وفى فقرة أخرى يطالعنا بقوله « ان القانون الاسمى للابتكار البشرى هو أن المرء لا يبتكر الا بالعمل »[٣٤] وفى فقرة ثالثة نجده يحدثنا عن أهميــة التنفيذ والذى يصطدم بعوائق المادة فيقول « وعلى حين أن المخيلة المتسكعة لا تعــرف سوى الامل أو التمنى أو الرجاء نجد أن اليد الصانعة هى التى تقوم على التنفيذ فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الانصات الى نداء الموضــوع »[٣٥] • والواقع أن الفضل يعــود الى آلان فى تذكير الفنانين بدور المادة فى عملية الابداع،فهو قد حرص على القول بأن قاعدة النشاط الفنى هى أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل الهام »[٣٦] •

أما سوريو فلقد خصص فصلا بأكمله من كتابه «مستقبل الاستطيقا» لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهــرنا على أن للفن وظيفــة اجتماعية تنحصر فى امداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة • ولقد قرر سوريو وجــود علاقة وثيقة تجمــع بين الفن والصناعة من حيث أن كلا منهما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط انسانى خاص[٣٧] • والفن فى نظر سوريو هو فى صميمه عمل شبيل بغيره من الاعمال المهنيــة الاخرى التى تستلزم الحرفة والدراسة والتخصص والمحاولة والخطــأ والانكباب المضنى على الانتاج •• الخ • والفنان مثله فى ذلك كمثل العالم

---

33 — Alain : Systéme des Beaux - Arts, Gallimard 1926. P. 33.

34 — Ibid : P. 34.

35 — Ibid : P. 35.

(٣٦) زكريا ابراهيم • فلسفة الفن فى الفكر المعاصر • ص ١٤٨ •

37 — Souriau, E. L'avenir de l'Esthétique, Alcan 1929, P.125

أ و المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الاعمال ان هو الا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لابد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف •• الخ • فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلقة ، بل هو شخص محترف يقوم بانتاج أشياء تحتاج اليها الجماعة • ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعى، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شىء صانع[٣٨] كذلك يحدثنا فيشر فيقول « ليس الانفعال هو كل شىء بالنسبة الى الفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها • ينبغى أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن »[٣٩] •

ولكن هل يعنى ذلك أن ثمة تطابقا كاملا بين الفن والصناعة ، وأنه لا فارق بينهما سوى أن الفن يضفى على منتوجاته طابعا استطيقيا ؟ اننا نجد أنفسنا هنا أمام من يقول بأن الفكرة فى الصناعة لابد من أن تسبق التنفيذ ، ما دامت هى التى تنظمه وتحدده وتتحكم فيه ، على حين أن الفكرة فى العمل الفنى انما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الانتاج الفنى ، أعنى أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه •• فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بل هى كثيرا ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع نفسها • ولهذا فان الفنان هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة الى أن « ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج » على حد تعبير أوجست كونت • ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن يقلع عن

---

(٣٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن • ص ١٠٣ •
(٣٩) ارنست فيشر • ضرورة الفن ، ص ١٠ •

الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المـادة أن يخرجه الى حيز التنفيـذ ، وحينما يدرك الفنان أهميـة (التحقيق) فى الانتاج الفنى ، فانه عندئذ لابد من أن يعشق (المهنـة) أو (الحرفة) ويعترف لها بالفضـل[٤٠] •

وقد لخص دور كايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله ان الفن ظاهرة اجتماعيـة ، وأنه انتاج نسبى يخضـع لظروف الزمـان والمكان ، وهو عمل له أصول خاصـة به ، وله مدارسه ، ولا يبنى عـلى مخاطر العبقرية الفردية،وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره • وعلى هذا فالفنان فى نظر دور كايم لا يعبر عن «الانا» بل عن «نحن» أى عن المجتمـع بأسره ، ولا يتم ذلك عن طريق التـأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع • ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن العمل الفنى يصدر عن الالهـام أو الوحى ما داموا لا يمكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتمـاعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغـور ، متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة • وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الاعمال الفنية الا أن الاصالة الفنية عند هذه المدرسة هى أن يدخـل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل ولكنها مع ذلك موجودة فى المجتمع ، ومشتقة من كيـانه ، فالابداع الفنى قائم على :

١ ــ المؤثرات الحضارية وهى البيئة الطبيعية ، والجنس (وهـو

---

(٤٠) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن • ص ١٠١ ــ ١٠٢ •

ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ثم التيارات الجمالية السـائدة •

٢ ـ أساليب الصنعة والتقـاليد الفنية (أى تكنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ •

٣ ـ الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان[٤١] •

ويرى سيدنى فنكلشتين بناءا على هذا التصور السوسيولوجى للفن « أن أى نظرية للفن •• تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية •• لا تؤدى الى مزيد من تطوير الفن ، بل تؤدى الى عكس ذلك[٤٢] • كما يؤكد نيقولابييف على أن « الجميل الذى ينشأ عن الابداع الفنى •• يفهم اجتماعيا »[٤٣] ويذكر بوسبيلوف « أن الفن •• قد نشـأ عن حاجات معينـة فى الوعى الاجتماعى »[٤٤] وفى فقرة أخرى يقول « كانت النظـريات الجمالية فى منتصف القرن الماضى والتى نشأت على أساس وضعى اجتماعيا كان أم فيزيولوجيا أم اثنوجرافيا ، خطـوة هامة فى تجاوز الافكار المجـردة ، وبامكاننا القول اذا ما استخدمنا تعبير فيخنر بأن علماء الجمال قد بدؤوا الآن ببناء علم الجمال من (الاسـفل الى الاعلى) لا من (الاعـلى الى

---

(٤١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمـال ونشـأة الفنـون الجميـلة ، ص ص ١١٢ ، ١١٣ •

(٤٢) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ص ١٤ •

(٤٣) ب • أ • نيقولابييف • الجمال عند الثوريين الديموقراطيين الروس • مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيره الماركسى • ص ١٠٥ •

(٤٤) ع • ن • بوسبيلوف • تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسـة الجمالية الجديدة ، مقال ضمن كتاب الجمال فى تفسيرة الماركسى ص ٢٢٠ •

الاسفل) كما كان الحال أيام كانط وشيلر وهيجل • لقد أخذت المسائل الخاصة بالمصدر الاجتماعى والبيولوجى للاذواق الجمالية وللنشاط الانسانى الجمالى ، وكذلك مسألة المصدر التاريخى والاجتماعى للفن المكان الاول من الاهمية الآن • وكانت المادة الاساسية التى استخدمت فى حل هذه المسائل الملاحظات العديدة عن حياة القبائل البدائية ونفسيتها وعيشها »[٤٥] ويذهب فيشر الى القول بأن الفن « لم يكن انتاجا فرديا بل جماعيا •• ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد الانسان خارج الجماعة ، اذ كان انفصال الفرد عن الجماعة يعنى الموت ، أما الجماعة فتعنى الحياة ومتعها • وكان الفن بكل أشكاله : اللغة — الرقص — الاغانى الايقاعية — الطقوس السحرية ، هو النشاط الاجتماعى فى أجلى صوره ، النشاط المشترك بين الجميع ، والذى يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان • ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعى فقدا كاملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية ، وحلول مجتمع الطبقات والافراد محلها »[٤٦] ويقول فى فقرة أخرى ان الفن « يمكن الانا » ممن الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ، ويمكن أن تكونه »[٤٧] •

ويعزى الى تين H. Taine الفضل فى اعطاء دفعة قوية للنظرية الاجتماعية فلقد بين فى كتابه فلسفة الفن التأثير الكبير للجماعة على الفن، وقدم لنا نظرية استطيقية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين

---

(٤٥) المرجع السابق • ص ١٨٦ •
(٤٦) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٤٩ — ٥٠ •
(٤٧) نفس المرجع ، ص ١٦ •

ضرورية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد اتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء • ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستطيقا أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة ، فليس بدعا أن نراه يحاول دراسة الفن بأسلوب العالم الطبيعى ، وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية ، حتى يتسنى له التوصل الى القانون العلمى الذى يتحكم فى سير الترقى الفنى ، بدلا من الاقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والابداع والاصالة الفردية ••• الخ • وهكذا عمد تين الى تطبيق المنهج الطبيعى على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ، وقيمته • وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة ، بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها •• وان كنا قد نتوهم أن العمل الفنى هو ابداع أصيل لا سبيل الى التنبؤ به سلفا ، وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ، ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الاخلاقية السائدة[٤٨] •

لقد تحدث تين عن مدى اعتماد الفنان على مجتمعه ، وقال ان هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره ، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية[٤٩] • يقول تين « ان ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة متقلبة ، ولكنها فى الحقيقة ـ مثلها فى

---

(٤٨) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٢٧ •

(٤٩) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٣٣٢ •

ذلك كمثـــل الرياح ذاتها ـــ انما تخضـــع لمجموعة من الشروط المحـــددة والقوانين الثابتـــة »[٥٠] .

ويذهب تين الى أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمـــالية ، والصنائع الفنية ، والســـمات الطرزية ، بدليل أن الغالبيـــة العظمى من فنانى كل عصر لا تكاد تشذ على تلك الاساليب الخاصة ... ولهذا يقرر بعض مؤرخى الفن أن بين ميكائيل أنجلو وليوناردو دافنشى ورافائيل من التشابه ما لم يستطع واحد منهم أن يفطن اليه ، فقد أصبح فى وسعنا أن ندرك ما فى أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع الى روح القرن الخامس عشر فى ايطاليا ، وبالتالى فاننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة فى أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين (مثلا) فى نفس العصر ، أو فن المصـــورين الهولنديين فى القرن الثامن عشر[٥١] . وعندما ننظـــر الى شكسبير لاول وهلة ، فانه يبدو لنا كظاهرة مثيرة قد هبطت من السماء ، أو كأنه عملاق أتى الى دنيانا من عالم آخر ، بينما نجد أن هناك عـــددا كبيرا من معاصريه من الدراميين الممتازين أمثال وبستر Webster وفورد Ford وماسينجر Massinger ومارلو Marlowe وبن جونســـون Ben gonson وفيلشتر Flechter ثم بونمونت Beaunmont ممن كانوا يكتبون بنفس أسلوبه وبالروح ذاتها ، كما أن مسرحهم كانت له نفس الصـــفات التى كانت لمسرحه ، ولقد تنـــاولوا فى دراماتهم تلك الشخصيات الحادة العنف التى تناولها شكسبير ، اذ كانت لديهم نوعية طرازه فى غرامياته وتطـــرفه وروعته مع ذلك ، وكذا نفس الاحـــاسيس

---

50 — Taine, H. : Philosophie de l'Art, Paris 1865. P. 11.

(٥١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ١٦٢ .

الشاعرة المرهفة عن الريف ، وعما يتصل بالمناظر الطبيعية ، وبالاضـافة الى ذلك العنصر النسائى بنعومته وعمق جاذبيته •

وحينما نزور بلجيكا ونتفقد انتاج الفنانين فى كل من مدينتى بروكسل وأنفرس وغيرهما من المدن البلجيكية فسرعان ما يتبين لنا كيف أن المصور روبنس Rubens التى تبدو أعماله لاول وهلة وكأنها فريدة لا سـابق لها ولا لاحق ، انما هى متشابهة مع أعمال مجموعة الفنانين المعاصرين له فى بلجيكا • فهناك مثلا الفنان كراييه Crayer الذى يعتبر منافسا له ، ثم آدم فان نورت Adam Van Noort وجيرار زيجير Gerad Zeghers ورومبو Rombouts وفان روس Van Roose ثم فان دايك V. Dyck وكانت تجمع أعمال هؤلاء التصويرية وأعمال روبنس نفس الروح ونفس الاسـلوب •

ويحدثنا فريتس نوفوتنى Rretz Novotny عن سيزان فيقول ان الاتجاه الذى اختطه سيزان له جذور فى الماضى فى أعمـال كل من جيوتو Giotto والجريكو El Greco وكذلك بيتر بروجل Pieter Broghel ورغم أنه يبدو أن سيزان كان مستقلا ومنعزلا ، الا أنه كان ملتئما بالبيئة الفنية ، ذلك لانه لا يوجد شيء من العدم ، وأن الفنان انما يستمد كيـانه ووجوده الفنى من العناصر الفنية التى تذخـر بها البيئة التى يعيش فى كنفها • وهنا يقول تين « ان البيئة هـى التى تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به ، بحسب درجة شدتها أو ضعفها »(٥٢) فما مثل الفنان الناشىء فى مرحـلة التكوين الا كمثـل

52 — Taine, H. : Philosophie de l'Art, Paris 1865. P. 220.

شجيرة تتغذى بعناصر التربة حتى تصبح دوحة ٠٠ فان طابعها وما تتسم به من صفات انما يرجع الى عنصر فصيلتها وعوامل الوراثة فيها ، والتربة التى أنبتتها ، وعليهما معا يتوقف ما تبلغه بعد ذلك من نمو وازدهار أو ضمور وانحلال(٥٣) ٠

ويخلص تين الى القول بأن الجنس والبيئة والزمن هى المسئولة عن خلق درجة الحرارة الاخلاقية أو الادبية التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى أو ذاك مثلها فى ذلك كمثل درجة الحرارة التى تعد مسئولة عن امكان نمو هذا النبات أو ذاك فى هذه البيئة المعينة أو تلك(٥٤) ٠

وطبقا لهذا المنظور الذى أتى به تين فان الاختلاف بين الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع الى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع الى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها ، والعصر ، والبيئة ، وعوامل الوراثة ٠ ومعنى هذا أن عملية الابداع الفنى محتمة بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لأصالة الفنان المطلقة ، وهذا هو الذى يدعونا الى أن نحاول الاجابة على سؤال هام هنا وهو ما دور الفنان الفرد فى عملية الابداع الفنى ؟

وقبل أن نجيب على هذا السؤال علينا أن نعرض لمسألة الاصالة Originality من وجهة النظر السوسيولوجية فيما يتعلق بمسألة الابداع الفنى ؟ الواقع أن ليس ثمة أصالة مطلقة ، فالذى يصفه الناس بالاصالة

---

(٥٣) حسن محمد حسن : الاصول الجمالية للفن الحديث ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة ص ٥٨ ٠

(٥٤) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٣ ٠

والجدة انما يتضمن فى الواقع عنصرين : تركيب جديد ، ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هى محـاولات السابقين ، فيكون هذا التركيب الجـديد بمثابة صيغة جديدة تحمل فى طياتها العناصر القديمة ، كما يتحدد وقت ظهور هذا التركيب عن طريق المجتمع ، فيأتى لكى يشغل فراغا أحس به الجمهور •• ومن ثم فان الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعـة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه « بطل منتظر »[٥٥] فأصالة الفنـان اذن ليست منبثقة عن ذاته بل هى مشروطة بخلفيات اجتماعية وحضارية لم يكن دوره فيها الا اعـادة التركيب بين بعض عناصر هـذه الخلفيات القديمة ، وذلك لحاجة المجتمع لهذا التركيب الجديد •

ومعنى هذا أن الفنان ليس مخلوقا أصيلا كل الاصالة ، وكأنما هـو موجود الهى قد هبط من السماء ، بل هـو مخلوق أرضى يعيش فى بيئـة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصـة ، ويستجيب لطائفة من المنبهـات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث أنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل فى نوع انتاجه الفنى •• ومن هنا فالابداع الفنى كثيرا ما يجىء مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التى تشبع فى البيئة الفنية المحيطة بالفنان وحينما ينظر الباحث بعين الاهتمام الى تلك التأثيرات الحضـارية التى عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيرا لتلك الاشـكال الاجتماعية التى أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فان انتاجـه عندئذ لن يبدو لنـا بصورة سر مستغلق لا سبيل الى فهمه ، بل سرعان ما يصبح فى وسعنا أن

---

(٥٥) محمد على أبو ريان • فلسفة الجمال ونشأة الفنـون الجميلة ص ١٥٥ ـ ١٥٦ •

ندرجه تحت طراز فنى بعينه .. وهكذا نفهم أن الابداع الفنى فى اطاره الاجتماعى كثيرا ما يعيننا على القاء بعض الاضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الابداعية التى تتخذ صورا مختلفة لاى من الفنانين المختلفين[٥٦] .

ونستطيع أن نفهم الآن قول أصحاب هذه النظرية من أن أصالة الفنان نسبية وليست مطلقة ، وأنه لا يبتكر أعمالا فنية جديدة كل الجدة ، بقدر ما ينحصر ابتكاره فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو احداث تعـديلات أو تحويرات فيما وصـله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعـاه من ظروف اجتماعية محيطة به . ولذا فان الجديد الذى يأتى به الفنان ضئيل ومحدود بالنسبة الى ما تسلمه أو تقبله « وكثيرا ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التى يقوم بها »[٥٧] .

ولعل هذا هو ما دعى آلان الى أن يعود فيقرر أن ليس ثمة فن فردى محض على الاطـلاق . وكان آلان قد قسم الفنـون الى نوعين : فنون فردية كالشعر والتصـوير مثلا ، وفنون اجتماعية كالمعمـار والتمثيـل المسرحى[٥٨] ، ولكنه سرعان ما تبين أن تلك الفنون التى يبدعها فرد واحد ومن ثم تكون أصالته مطلقة تعود اليه وحده — نقول سرعان ما تبين — أنه حتى فى مثل تلك الفنون تتغلغل الروح الجماعية الحضارية فى ثناياها ، فتتبدد الاصالة الفردية المطلقـة ، وتتشتت فى ضروب فنية سـابقة أو

---

(٥٦) زكريا ابراهيم . مشكلة الفن ، ص ص ١٥٩ — ١٦٠ .

(٥٧) نفس المرجع ، ص ص ١٦٠ — ١٦١ .

58 — Alain : Systeme des Beaux - Arts, Gallimard 1926, P. 42.

معاصرة ، بحيث لا تكون أصالة الفرد ، الا اعادة تجميـــع أو تركيب من خضم واسع وعريض سبقه اليه غيره • وهذا القول ينطبق على ما يردده عادة أنصار هذه النظرية من أن الابداع الفنى ليس انتاجا فرديا محضا ، بل لابد لنا من التسليم بأن ليس ثمة خلق من العدم •

ولما كانت الاصالة نسبية ومشروطة ، فمن المحال أن تنشأ أى صــور فنية فجأة كما ذهب الى ذلك أنصار نظرية الوحى أ والالهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، الذى تكون موجودة فيه من قبل فى مستوى أقل أو بصورة غامضة،كما أن لكل صورة فنية مضمونها الاجتماعى والحضارى على نحو ما بينا•وينتج عن ذلك أنه اذا كان هناك جيل جديد يتجه الى ابداع شىء جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فاننا نرى مع هـــذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيرا واضحا فى الاجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد[٥٩] •

نعود الآن الى سؤالنا المطروح عن دور الفنان الفرد فى عملية الابداع الفنى•الواقع أن الفنان الفرد فى ضوء النظرية الاجتماعية هو الذى يبدع العمل الفنى وينفذه ، ولكن هذه النظرية تؤكد أن هذا الفنان الفرد ليس مستقلا عن غيره من الافــراد فى المجتمع ، بل هـــو فرد اجتماعى مشبع بروح الجماعة أو بالعقل الجمعى وأن روح الجماعة هذه هى التى ينبـــع منها الهامه الفنى الذى يستهدف اشباع حاجات الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه • ولكن لنا أن نسأل هنا ما هو امتياز الفنان عن غيره من الناس

---

(٥٩) محمد علـى أبو ريان • فلسفة الجمال ونشـأة الفنون الجميـلة • ص ١٨٦ •

وكلهم مشبعون بالروح الجماعية هذه ؟ يجيب أنصار هذه النظرية بقولهم بأن الفنان أقدر من غيره من الافراد العاديين على انجاز مطالب الجماعة من الناحية الفنية[٦٠] • يقول فيشر « يستطيع الفنان بالمعالجة الاصلية لموضوع محدد أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت ذاته العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع • ومدى قدرته على ابراز المميـزات الاسـاسية لعصره ، والكشف عن حقـائقه الجديدة هـو معيار عظمته كفنان »[٦١] ويقول فى فقرة أخرى ان ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وانما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا ، ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا »[٦٢] •

ويذهب سيدنى فنكلشتين الى أن الاعمال الفنية هى من انتاج فنانين أفراد غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية[٦٣] ومن ثم فليس فى مقدور أى عبقرية فردية أن تخلق تيارا فنيا أو مرحلة فنية ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى[٦٤] •

ولكن اذا كان الفنان ينطوى على روح اجتماعية وأخرى أنانية فردية فواضح أنه لن يعبر عن مجتمعه وعصره وطبقته الا اذا كان ثمة تفـاعل

---

(٦٠) نفس المرجع ص ١٥١ •

(٦١) ارنست فيشر • ضرورة الفن ص ٦٢ •

(٦٢) نفس المرجع : ص ٦٠ •

(٦٣) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن • ص ١٤ •

(٦٤) محمد على أبو ريان • فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٨٧ ـ ١٨٨ •

وتأثير ايجابى بين «الانا» و «النحن» ولنفـــرض الآن أن «الانا» أرادت أن تنفصل أو تثور على «النحن » فكيف يكون الابداع ها هنا اجتماعيا ؟ يجيب فيشر « كان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو احـــدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها • أى من صميم وعيه الاجتماعى • وليس من المحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما ، يكون ذلك عـــلامة على ازدياد التناقضات داخـــل ذلك المجتمع(٦٥) الا أن الموقف السلبى للفنان بالنسبة الى المجتمـــع ليس الا موقفا اجتماعيا فى نهاية الامر ، فما اعتزال الفنان لمجتمعه سوى موقف ايجابى له بذوره الاجتماعية ، وحتى لو فرضنا أن هذا الفنان لم يستوحى المضمون الاجتماعى ، فانه لا يستطيع أن يعتزل الاسلوب أ والشكل وهنا يجب أن نتوقف للبحث فى مسألة الاسلوب والشكل وهـــل هما اجتماعيان أم لا •

والواقع أن ما نطلق عليه اسم « الاسلوب » هو التعبير العام فى الفن عن عصر وعن مرحلة اجتماعية • فالاسلوب هو خير تعبير عن المجتمع • ونحن اذا درسنا مسألة الاسلوب ، لوجدنا أن هناك مجموعة من الاشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم • وهـــكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل انتاج الفرد ، فرغم أن الانتاج الفردى يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنـــان •• فان العنصر المشترك يبدو واضحا •• والفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبـــدأوا دائما من

---

(٦٥) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦١ •

البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم اليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبا قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا فاذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغى أن ندرسه فى سياق تاريخ الفن فى مجموعه ، أن ندرسه كحلقة فى سلسلة التطور التاريخى[٦٦] • فالعنصر الاجتماعى هو العامل الحاسم فى الفن ، وهو الذى يحدد الاسلوب •

ولكن ما القول بالنسبة الى الشكل ؟ يجيب فيشر : الواقع أن الفن تشكيل •• هو اعطاء الاشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذى يجعل من الانتاج عملا فنيا وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا أو ثانويا ، فقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية انما هى تجسيد لسيطرة الانسان على المادة وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للاجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات الهامة • انها النظام الضرورى للفن والحياة •• فالشكل يعبر عن الغرض الاجتماعى••انه الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صور ثابتة ، كما أن المواد المستخدمة الى حد ما تتحكم فى الشكل •• ان أشكال الخبرة الفنية •• لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية ، فالطرق الجديدة لرؤية الاشياء أو للاستماع اليها ليست مجرد نتيجة لارهاف الحواس ، وانما هى أيضا نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة[٦٧] •

---

(٦٦) نفس المرجع • ص١٩٨ •

(٦٧) المرجع السابق ، ص ١٩٧ ــ ٢٠٢ •

وهكذا يصبح الفن رمزا للحركات الاجتماعية(٦٨)، أو وظيفة للبئية الاجتماعية(٦٩) عند أنصار هذه النظرية ، كما تصبح عملية الابداع الفنى تأليفا أو تركيبا بين عناصر غذاها التيار الاجتماعى والتاريخى بروحه .

---

68 — Leven, L.Schucking: The Sociology of Taste, London 1944. trans. E. Dicks P. 63.

69 — Rey, A. : Lécons de philosophie P. 364.

٤ ـ النظـرية السيكولوجية

لا يوافق أصحاب هذه النظرية على أن يكون الابداع الفنى ، شرارة الهية أو وحى سماوى ، كما لا يوافقون على اعتبـــار الوعى أو العقل هو أســـاس عملية الابداع ، ولا يرون أن هـــذه العملية تخضـــع لتأثيرات سوسيولوجية • ومن ثم فقد راحوا يفتشون عن مصدر آخر وأصل مغاير • ووجد فرويد هـــذا الاصل فى اللاشعور الشخصى ، وراحت السيريالية ــ كحركة فنية ــ تتعقب خطاه ، بينما نادى يونج باللاشعور الجمعى •

علينا اذن أن نتتبع مدرسة التحليل النفسى (فرويد) من ناحية أولى، ثم نتعقب صدى نظرية هذه المدرسة فى الحركة السيريالية من ناحية ثانية، ثم نتناول أخيرا تفسير يونج لعملية الابداع الفنى •

أ) مدرسة التحليل النفسى (فرويد) :

على الرغم من أن فرويد قد ذهب الى أن «طبيعة الابداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى»[١] وقرر فى فقرة أخرى أن عـــلى التحليل النفسى ـــ للاسف ـــ أن يلقى بأسلحته أمام الفنان الخالق[٢] • وأن « التحليل النفسى لا يطلعنا على حقيقـــة الابداع وانما مظاهره فقط

---

(١) سيجموند فرويد ، التحليل النفسى والفن ، دافينشى ـ دستويفسكى ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة بيروت ١٩٧٥ • ص ٩١ •

(٢) نفس المرجع دستويفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ٩٤ •

وحدوده »[٣] فان هذا لا يمثل الا تواضعا أو على الاقل تظاهرا بالتواضع، ذلك أن الاهتمام بتفسير عملية الابداع الفنى كان ضمن اهتمامات فرويد الرئيسية ، كما كان موضع اهتمام تلامذته وأتبـاعه الذين كتبوا مؤلفات كثيرة وأبحاث عديدة حول هذا الموضــوع • ونحن نذكر من هؤلاء عـلى سبيل المثـال لا الحصر ارنست جـونز E. Jones وهـانز سـاكس H. Sacks وأوتو رانك O. Rank وبريل A. Brill وشـارل بودوان C. Boudoin وأوتو فنيكل O. Fenickel وبروان J. F. Brown وادموند برجلر E. Bergler •

ولقد ذهب فرويـد الى أن الشخصية تتكون من ثلاث قـوى : الانا والانا الاعلى والهى ، والانا تعانى التوترات نتيجـة الضغط المستمر من الانا الاعلى والهى ، ذلك أن وظيفة الانا الاعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته عـلى الدوام النزوع الى المحرم ، ومن هنـا فالصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى سـلوك الشخص فى أى موقف • ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها الى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد اسم الآليات منها : القمـع supression والكبت repression والتسـامى sublimation والتبـرير ، والقلب conversion والتقهقر •• وهكذا وفى حين أن القلب هو الآلية التى ينحل بها الصراع الى صورة مقبولة شخصيا فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة دون اشتراط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، فان التسامى يؤدى الى اظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم[٤] •

---

(٣) نفس المرجع • ليوناردو دافينشى ، دراسة فى السيكولوجية الجنسية ص ٩١ •

(٤) مصطفى سويف • الاسس النفسية للابداع الفنى ص ١٩٥ •

ان آراء وتفسيرات فرويد للابداع الفنى يمكن أن نجدها بصفة خاصة فى بحثى فـــرويد عن « ليـــوناردو دافينشى ، دراسة فى السيكولوجيـــة الجنسية » ، و « دستويفسكى وجريمة قتل الاب » ، عـــدا بعض الآراء المتفرقة التى نجدها فى كتبه وأبحاثه الاخرى • وفى بحثه الاول اعتمـــد فرويد فى الابداع الفنى عنـــد ليوناردو دافينشى على دراســـة وتحليل وتفســـير :

أ) مذكرات دافينشى والتى كتبها بنفسه عن أمور تتعلق بشخصيته وأحداث حياته من أهمها : الحلم الذى رآه وهو لا يزال طفلا صغيرا من أن نسرا ضرب فمه بذيله • وما دونه عن وفاة والده • وما كتبه ورســـمه عن الطـــيران •

١ ــ أما عن ذلك الحلم ، فحدث أن كان ليوناردو أثناء تدوينه لبعض الاحداث ، أن قاطع نفسه فجأة ليتتبع ذكرى من سنى حياته المبكرة جدا طرأت على ذهنه فقال :

« يبدو لى ، أنه قد قدر على من قبل ، أن أشغل نفسى تماما بالنسر ، فانه يطرأ على ذهنى كذكرى قديمة جـــدا ، فحينما كنت لا أزال فى المهد ، هبط على نسر ، فتح فمى بذيله ، وضربنى عدة مرات بذيله على شفتى » •

ويذهب فرويـــد الى أن هـــذه الذكرى الطفلية غريبة بالنســـبة الى مضمونها ، وبالنسبة الى الوقت الذى ذكرت فيه من حياته ، ولكنه سيأخذ على عاتقه ترجمة هذه الذكرى من لغتها الغريبة الى لغـــة مفهومه • فذيل النسر واحد من أكثر الرموز شيوعا ، باعتباره اشارة بديلة لعضو التذكير، ومن ثم يصبح قـــول ليوناردو « فتح فمى بذيله ، وضربنى عـــدة مرات

بذيله على شفتى » مشــيرا الى الرغبة فى أخذ عضــو التذكير فى الفم • وحينما يشعر فرويد بأن العــادات تستهجن هذا الوضع باعتبــاره يمثل أحقر الانحرافات الجنسية ، يعود ويفسر قول ليوناردو السابق تفسيرا أكثر قبولا قائلا أن هذا القول يشير الى الرغبة فى حلمــة ثدى الام فى فمه • ولكن كان على فرويد أن يفسر استبدال الام بالنسر ، وهو يتساءل بالفعل ، من أين نشأ هذا النسر وكيف يأتى فى هذا الوضع ؟

ويجيب على نفسه قائلا : لا عجب فى ذلك فان الام تمثل ــ فى نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية ــ بصــورة النسر • وكان المصريون يعبدون كذلك الهة للامومة ، رأسها تشبه رأس النسر ، أو كانت ذات رؤوس كثيرة منها واحدة أو اثنتان على الاقل لنسر ، وكان اسم هذه الالهة ينطق موت Mut وربما نسأل عما اذا كان الشبه بين هذا الصوت وكلمتنا الالمانية أم (Matter فى الالمانية) شبه عارض فحسب • واذن فقد كان للنسر فعلا بعض الصلة بالام ، ولكن أى فائدة لنا فى ذلك ، ألنا الحــق فى ان ننسب هذه المعرفة الى ليوناردو بينما عاش فرانسوا شامبليون أول من نجح فى قــراءة الهيروغليفية بين عامى ١٧٩٠ ــ ١٨٣٢ ؟ »(٥) •

ويضيف فرويد اضافة هامة بعد ذلك حيث يذكر أن المصادر القديمة قد علمتنا أن النسر كان رمزا للامومة لانه كان يعتقد أن هــذا النوع من الطيور لا توجد فيه الا نسور اناث ، وليس فيه ذكور • وهنا يحق لنا أن نتساءل كيف يتم التلقيــح فى النسور اذا لم توجــد الا الاناث ؟ وتكون الاجابة أنه فى وقت معــين تتوقف هذه الطيور فى خــلال طيرانها وتفتح مهبلها وتتلقح بواسطة الريح •

---

(٥) فرويد : ليوناردو دافينشى ص ٣٢ ــ ٣٣ •

ولا يستبعد فرويد أن يكون ليوناردو قد عرف هـذا ، خصوصا وأن معرفته بالتاريخ الطبيعى كانت واسعة ، كما أن مدينة ميلانو الايطالية كانت بالفعل المكان الرئيسى لفن طبع الكتب ، علاوة على أن آباء الكنيسة كانوا معتادين على رواية خرافة النسر هذه كدليل ضد أولئك الذين يشككون فى التاريخ المقدس ، فاذا كانت النسور ـ حسب أفضل المعلومات من التراث القديم ـ قد قيل بأنها تترك نفسها تلقح بواسطة الريح ، فلماذا لا يكون نفس الشيء قد حدث ولو مرة واحدة لانثى بشرية ؟ والنتيجة أن ليوناردو لم يعدم الاصل الذى استقى منه هذه الاسطورة •

ان هذه الذكرى تعنى بالنسبة الى ليوناردو بأنه كان أيضا ـ مثل هذا النسر ـ طفلا له أم لكن ليس له أب • وقد أضيف الى هذا صدى اللذة التى ذاقها من ثدى أمه •

ويحبذ فرويد أن يكون انتقال ليوناردو من أحضان أمه الى بيت أبيه قد تم حينما كان عمر ليوناردو ما بين ثلاث وخمس سنوات ، الا أن ذلك ـ يقول فرويد ـ قد أصبح أمرا متأخرا جدا ، ففى البداية تثبتت ثلاث أو أربع سنوات من انطباعات الحياة ، وتكونت أنواع من ردود الافعال نحو العالم الخارجى وهى مما لا يمكن أن تجردها أبدا من أهميتها أية تجارب تأتى بعد ذلك واذ كان صحيحا أن ذكريات الطفولة التى لا يمكن فهمها ذات أهمية قصوى فى تكوين لا شعور الشخص ، فان الحقيقة المرتبطة بحلم النسر الذى مر به ليوناردو فى السنين الاولى من عمره وحيدا مع أمه ، لابد وأنها كانت ذات تأثير حاسم على تكوين حياته الداخلية(٦) •

---

(٦) نفس المرجع • ص ٣٧ •

ولكن كيف تحولت الام الى نسر يلصق ذيله بفم الطفل مع أننا ذكرنا أن هذا الذيل هو عضو التذكير ؟ وبمعنى آخر كيف تكون الام ذات طبيعة أنثوية ذكورية فى نفس الوقت ؟ هنا يعود فرويد بنا الى الالهة Mut ويذكر عنها خاصية جديدة هى أنها كانت تتشكل على هيئة قضيبية ، فكان جسدها ــ الذى كان يتميز بأثدائها كأنثى ــ يحمل أيضا عضو التذكير فى حال انتصاب ، فكانت ذات طبيعة أنثــوية ذكورية • كما يذكر فرويد أن ايزيس Isis ، وحاتحــور Hathor ، ونيت Neith فى مصر ، وأثينا الهة اليونان ، صورن فى الاصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس Diherma Phroditic ، كما أن نفس الامر قد انطبق على كثير من آلهة اليونان ، وخاصة آلهة الطائفــة الديونوسيوسية ، وكذلك الامر بالنسبة لافروديت،التى وصفت فيما بعد بأنها الهة الحب الانثوى•ولعل المقصود من اضافة القضيب الى الجســد الانثوى هو الدلالة على قــوة الطبيعة الخلاقة البدائية ، وأن ذلك يؤدى الى تمثيل صحيح للكمال الالهى(٧) •

ويقودنا فرويد بعد ذلك الى نظريات الجنسية الطفلية عله يجد فيهــا معينا أكبر لتفسير حلم ليوناردو ، فيذكر أن الطفل الذكر حينما يوجه فى البدء فضوله نحو لغز الحياة الجنسية ، فانه يكون واقعــا تحت سيطرة الاهتمام بأعضائه الجنسية الخاصــة • ويجد هذا الجزء عظيم القيمــة وشديد الاهمية ، وليس أمــامه الا أن يفترض أن جميع الاشــخاص ــ والنساء أيضا ــ يملكون عضوا مثل الذى يملكه هو ، اذ لا يمكنه أن يتخيل عضوا آخر له نفس القيمة لدى الاناث • ويستمر فرويد فى تفصيله لهذه النظريات والتحدث عن عقدة الخصاء وينتهى الى ترجمة حلم ليوناردو عن

---

(٧) نفس المرجع : ص ٤٢ •

ذيل النسر بقوله على لسان ليوناردو «فى ذلك الوقت حينما وجهت فضولى الشديد نحو أمى ، كنت لا أزال أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوى» ويستطرد فرويد قائلا « تلك شهادة أخــرى من بحث ليوناردو الجنسى السابق لاوانه ، أصبحت فى رأينا حاسمة فى حياته كلها »[٨] •

ويفسر فرويد مرض ليوناردو بالجنسية المثلية بأنه كان يحتفظ بحب أمه فى لا شعوره ، ومن ثم فقد ظل مخلصا لها•وحينما يبدو ــ كعاشق ــ متعقبا الصبيان ، فانه كان يهرب بذلك بالفعل من النساء اللاتى يمكن أن يتسببن له فى أن يكون خــائنا لامه ، وهــكذا أصبح ليوناردو مريضــا بالجنسية المثلية عن طريق علاقاته الشبقية بأمه[٩] •

ولقد وهبت الطبيعة الرحيمة ليوناردو المقدرة على أن يعبر فى أنواع انتاجه الفنى عن أصفى مشاعره النفسية الخافية حتى عليه ، وسنرى ذلك حينما نتحدث عن ابداعاته وأعماله الفنية •

٢ ــ أما ما دونه ليوناردو عن وفاة والده ، فيبدو فيه خطــأ شكلى صغير لا يخفى عن فطنـــة المحلل النفسى وهو هنا فرويد نفســه • كتب ليوناردو يقول : « فى التاسع من يوليو ١٥٠٤ ، يوم الاربعاء ، فى الساعة السابعة ، مات سير بييرو دافينشى ، الموثق بقصر آل بوديستا ــ أبى ، فى الساعة السابعة • كان فى الثمانين من عمره ، وترك عشرة أبناء وبنتين »•

والخطأ البسيط هنا يكمن فى أن تقدير الوقت « فى الساعة السابعة »

---

(٨) فرويد : ليوناردو دافنشى ، ص ٤٦ •
(٩) نفس المرجع : ص ٥٧ •

قد تكرر مرتين ، كما لو كان ليوناردو قد نسى فى نهاية الجملة أنه كتبهـا توا فى بدايتها ، وقد كان يمكن ــ دون القمع الشديد عند ليوناردو ــ أن تقرأ مذكراته فى اليوميات على النحو التالى « اليوم ، فى الساعة السابعة، مات أبى ســير بييرو دافينشى ، يا لابى المسكين » الا أن استبدال ذلك بالتقرير اللامبالى بنعى ساعة الوفاة يجرد المذكرة من كل شجن ، ويجعلنا ندرك أنه كان هناك شيء يجرى اخفاؤه أو قمعه(١٠) .

ان ليوناردو لا يستطيع الامتنــاع ــ وهو طفل يرغب أمــه ــ عن الرغبة فى أن يضع نفسه فى مكان أبيه ، وأن يمثل نفســه به فى مخيلته ، وأخيرا أن يجعل مهمة حياته أن ينتصر عليه ، وحينما عاش ليوناردو مــع أبيه وزوجة أبيه وهو فى الخامسة من عمره ، فمن المؤكد أن زوجة أبيــه الصغيرة البييرا قد حلت محل أمــه فى احساسه ، وهذا هــو ما أدخله فى علاقة المنافسة مع أبيه .. علاقة تقليد أبيه والتفــوق عليه .. فلقد لعب الاب دور السيد المهذب العظيم مع الفتاة الريفية المسكينة (أم ليوناردو). ومن ثم احتفظ الابن بالحافز لان يلعب أيضا دور السيد العظيم . لقــد كان لدى ليوناردو شعور قوى « بأن يبعد الملك عن منصبه » ، وأن يبين بالضبط كيف تبدو المرتبة العليا الحقيقية .

ان كل من يعمــل كفنان ــ يقول فرويد ــ يحس بالتأكيد احســاس الاب نحو أعماله ، فلقد كان لتقمص ليوناردو شخصية أبيه نتيجة حاسمة فى أعماله الفنية، كان يخلقها ثم لا يعود يشغل نفسه بها، تماما كما كان أبوه لا يشغل نفسه به، ولم تستطع مظاهر ضيقه الاخيرة بأبيه أن تغير شيئا فى

---

(١٠) نفس المرجع : ص ٧٢ .

هذا الدافع ، طالما أنه نشأ عن انطباعات السنين الاولى من الطفولة ، ولما كان الكبت قد ظل لا شعوريا ، فانه لم يكن يمكن تقويمه بواسطة الخبرات المتأخـــرة[11] •

ويستنتج فرويد هنا نتيجة هامة وهى أنه اذا كان تقليد أبيه قد أخره كفنان ، فان مقاومته ضد الاب ربما كانت العامل المحـــدد الطفلى لمآثره العظيمة كفنان • ويربط فرويد بين مقاومة ليوناردو للاب وبين تحرره من أفكار الثقاة القدامى ، مستعينا بنص ذكره سايد لتز فى الجزء الثانى من مؤلفه عن ليوناردو يقول فيـــه : ان ليوناردو ذكر « أن كل من يستشهد بالثقاة فى الافكار المتنازع عليها ، يعمل بذاكرته أكثر مما يعمل بعقله » • ومعنى هذا النص أن ليوناردو كان يفضل أن يعتمد على ملاحظته وعلى حكمه الخاص • وهو حين كان يحقر السلطة ، ويرفض تقليد القدماء ، كان ينادى على الدوام بدراسة الطبيعة باعتبارها مصدر كل حكمة ، وكان فى الوقت نفسه يردد هذا فى « اسمى تسامى واعلاء يمكن أن يبلغه انسان ، ذلك الاعلاء الذى كان قد فرض نفسه على الصبى الصغير الذى ملأ العالم بالاعجـــاب »[12] •

ويستطرد فرويد فى تحليلاته فيذكر أن القدماء والسلطة يتطابقان مع الاب ، وأما الطبيعة فانها تتطابق مع الام ، وأن ليوناردو كان قادرا على أن يوجد وحده دون سند من سلطة أو من ثقة قديم ، وأن هـــذا لم يكن ممكنا لو لم يحرم من أبيه فى سنى حياته الاولى •

---

(١١) نفس المرجع : ص ٧٣ •

(١٢) نفس المرجع : ص ٧٥ •

٣ ــ عندما شاهد « ليوناردو » لاول مرة فى حياته ، الجليد على قمم جبال الالب ، يعلو الرقعة الخضراء الشاسعة التى كست أرض لومبارديا برمتها ، شعر بحيوية جديدة تدب فى كيانه ، فقد أحس أن هذه المساحة الشاسعة من الاراضى الجــديدة عليه ، هى قطعة من نفسه وجــزء من وجوده • وعندما بدأ فى الصعود على جبل « ألبانو » مرت بذاكرته أحداث حياته الطويلة التى قطع منها حوالى نصف قرن من الزمان •• وعندما بلغ ليوناردو قدرا كبيرا من الارتفاع ، داعبته ذكرى طفولته من جديد ، فقد شاهد طير الكركى عاليا ، ويكاد صراخه المحسوس يصل الى أذنيه ، وهو يكاد يحسد الطير على قدرته على الطيران •

وتحمله الذكرى الى يوم أن حــرر الطيور الصــغيرة من سجنها فى منزل جده ، حينما أطلقها حرة بعد أن فتح لها الاقفاص ، وما اعتراه من متعة وفرح عندما رآها تسبح من جديد فى فضاء الكون وهى حرة طليقــة وتذكر كذلك ما قصه عليه الراهب فى مدرسته الاولى عن تاريخ « اكاروس بن ديدالوس » أول من راودته فكرة الطيران بأجنحــة من شمع ، وكيف كانت اجابته « أى ليوناردو » على أستاذه الراهب عندما سأله عن أعظم اسم نابغة فى التاريخ القديم فأجاب على الفور : اكاروس بن ديدالوس•

تذكر ليوناردو كل ذلك ، كما تذكر نشوته واغتباطه وسروره عنــدما شاهد لاول مرة على برج الاجــراس بكاتدرائية « ماريا دل فيــورى » بمدينة فلورنسا لوحات الحفر البارز التى عملها « جيــوتو » والتى مثل فيها جميــع الفنون والعــلوم ، وفيها شخصية غريبة المظهــر تبعث على الضحك لرجل ضخم هو « ديدالوس » مغطى من قمة رأسه الى قدميــه بريش الطــير(١٣) •

---

(١٣) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى • ص ٦٣ ــ ٦٤ •

فى هذه الظروف كتب ليوناردو عبارة عن الطيران تعبر عن رغبته فى أن يكون هو نفسه قادرا على محاكاة فن الطيران ، اذ كتب يقـول « أن الطائر البشرى سوف يقوم بأول طيران له ، مالئا العالم بالبهجة ، فتنشغل كل الكتابات بشهرته ، جـالبا مجدا خالدا للعش الذى يقفـز اليه »[١٤] ويعقب فرويد على هـذا النص بقـوله : ان من المحتمـل أن تكون لدى ليوناردو الرغبة فى القدرة — أحيانا — على الطـيران • ونحن نعرف من الرغبة التى تتحقق فى أحلام الناس أى غبطة يتوقعها المرء من تحليل هذا الامل ، ثم يتساءل فرويد : لماذا يحلم كثير من الناس أنهم قادرون على الطيران ؟ ويجيب على ذلك بقوله : ان الطيران أو التحول الى طير فى الحلم ما هو الا اخفاء لرغبة أخرى ، يستطيع المرء أن يصل الى ادراكها بواسطة أكثر من وسـيلة لغوية أو حقيقية ، ذلك أن الاقدمين كانوا يصـورون القضيب ذا أجنحة ، كما تعبر التسمية الشعبية عن نشاط الانسان الجنسى فى اللغة الالمانية بكلمة يطير Vogel ، كما يسمى عضو التذكير مباشرة بالطائر عند الايطاليين •

ومعنى هذا أن الطيران فى الحلم يشير الى التشوق الى القـدرة على الاتصال الجنسى وهذه رغبة طفلية مبكرة ، فالاطفال تلهبهم خـلال سنى الطفولة الرغبة فى أن يصبحوا كبارا ، وفى أن يحاكوا البالغين ، وتحـرك هذه الرغبـة كل ألعابهم ، فاذا شعر الاطفال خـلال بحثهم الجنسى أن البالغين يعرفون شيئا ما عجيبا عن هذا الميدان الغامض والهام ، وعما هو محظور عليهم معرفته ، أو فعله ، تنتابهم رغبة عارمة فى معرفته ، ويحلمون به فى صورة الطيران ، أو يعدون تلك الرغبة الخفية لاحلامهم المتأخـرة

---

(١٤) فرويد : ليوناردو دافنشى ص ٧٧ •

بالطيران • وهكذا فان فن الطيران الذى بلغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضـــا جذوره الطفلية الشبقية[١٥] •

ب) كتـــابات ليوناردو عن أمور غير شـــخصية ، أهمها رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ، وما دونه عن العـــلاقة بين الحب والمعرفـــــة •

١ ــ فلقد ذهب فرويد فى رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت الى أن النحاتين ينالهم من رشاش الجير حظ عظيم ، مع ما فى ذلك من دلالات جنســـية • يقول دافينشى « ان وجه النحـــات ملطخ تماما ، ومغبر بتراب الرخام ، حتى أنه ليشبه خبازا ، انه مغطى بشظايا الرخام، حتى ليبدو كما لو كانت الدنيا قد أمطرت ثلجا على ظهـــره ، وبيته ملىء بشظاياالاحجار والاتربة •• وأما حالة الرسام فتختلف عن ذلك تماما ، لان الرسام يكون مهنـــدم الملابس ، يجلس فى ارتياح كبير أمـــام عمله ، يغمس فرشاته بلطف وبكل رقة فى الالوان الجميلة ، يرتدى من الملابس المزركشة ما يشاء ، وبيته عامر باللوحات الجميلة ، كما أنه نظيف خال من أى بقع • انه يتمتع بالصحبة أو الموسيقى ، أو ربما يقرأ له شخص مـــا أعمالا ممتعة مختلفة ، ويمكنـــه أن يستمع لكل هـــذا بلذة كبيرة دون أن يزعجه دق من المطرقة أو أى أصوات أخرى » •

٢ ــ ومن الامور غير الشخصية أيضا ما كتبه دافينشى عن العلاقة بين الحب والمعرفة ، يقول دافينشى : « ليس للانسان حق فى أن يحب أو يكره أى شىء اذ الم يكن قـــد اكتسب معرفة تامة بطبيعته » ويقـــول فى

---

(١٥) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ٧٨ ــ ٧٩ •

فقرة أخرى من مقاله عن فن الرسم : « ان الحب العظيم حقا ينبع من المعرفة العظيمة بموضوع الحب ، فاذا لم تكن تعرفه فانك لن تملك الا أن تحبه قليلا أو لا تحبه على الاطلاق » •

ويعلق فرويد على ما قاله دافينشى بقوله : ليس صحيحا أن الناس يمتنعون عن الحب أو الكراهية حتى يكونوا قد درسوا وأصبحوا على دراية بطبيعة الموضوع الذى يودون أن يبذلوا له هذه العواطف ، فهم على العكس يحبون قهرا ، وتقودهم الدوافع العاطفية التى لا صلة لها بالمعرفة ، والتى يضعف الفكر والتأمل آثارها أيا كانت •

الا أن فرويد يستنتج أنه لابد وأن يكون الحب عند دافينشى مقيدا بالمعرفة ، اذ يقول « ويبدو أن الحالة كانت كذلك بالفعل بالنسبة اليه ، فقد كانت عواطفه محكومة بدافع البحث وخاضعة له ، فهو لم يكن يحب ولم يكن يكره ، وانما كان يسأل نفسه متى يكون ذلك ، ما الذى كان عليه أن يحبه أو يكرهه ، وعلام يدل ؟ وهكذا كان مدفوعا فى البدء الى الظهور محايدا بين الخير والشر ، بين الجمال والقبح • وخلال هذا العمل فى البحث ، تخلص كل من الحب والكراهية من أغراضهما وتحولا الى نسق واحد ، الى مسألة عقلية »(١٦) •

ولعل هذا يفسر لنا سبب جدب حياة دافينشى من الحب ، يقول فرويد : « ألا يحب المرء قبل أن يبلغ معرفة كاملة بالشىء الذى يحبه أمر يستلزم التباطؤ ، وهو شىء ضار ، فالمرء حينما يبلغ المعرفة فى النهاية لا

---

(١٦) فرويد : ليوناردو دافينشى ص ١٨ •

يحب ولا يكره بصورة خالصة ، انما يظل بعيدا عن الحب وعن الكراهية ، عندئذ يكون المرء قد بحث بدلا من أن يكون قد أحب ، وربما كانت حياة ليوناردو لهذا السبب مجدبة تماما فى الحب ، أكثر من حيـــاة آخرين من عظماء الرجال أو عظماء الفنانين ، ويبدو أنه قد فاتته العواطف الجامحة من النوع الذى يهز الروح هزا ويستهلكها ، والتى يعيش فيها الآخرون أفضل أجزاء حياتهم »(١٧) •

جـ) ما كتبه عنه بعض المؤرخين من نبأ اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان ، اذ ذكروا أن ليوناردو بينما كان لا يزال يعيش كصبى فى بيت ســيده فيروكيو أتهم مـع شبان آخرين بعــلاقات جنسية مثلية محظورة ، وانتهى الامر بعدم ثبوت شىء عليه •

ذلك أن ليوناردو قد تورط مع جمــاعة من الشبان ينتمى بعضهم الى أسرات من شرفاء ونبلاء فرنسا فى قضية أخذ عليهم فيها اتهامهم بالقيام بجرائم شذوذ جنسى • واقتضى الامر استدعاءهم جميعا للتحقيق معهم أمام قاضى المدينة ، وهى قضية تدل المستندات على أنه لم ينته الحــكم فيها بالادانة أو رفض الاتهام ، وذلك لافتقارها الى البرهان(١٨) •

كما ذكر بعض مؤرخى ســيرته أنه كان يحيط نفسه بغلمان وشــبان وسام يتخذهم تلاميذا ، فلقد اتخذ ليوناردو الصبى سالاى Salai مساعدا له فى مرسمه ، ولم يكن يتعدى عمره العاشرة ، ويذكر فســارى عن هذا الصبى ، أنه ظريف جميل ، له خصلات شــعر غزيرة متجعدة ،

---

(١٧) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ١٩ •

(١٨) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى ص ٥٨ •

حاز اعجاب (ليوناردو) وحبه • ولكن سوء طالع ليوناردو أن الصبى مع ما اتسم به من حسن فى الوجه والمظهر كان على خلق غريب ، فكان كذابا جشعا شرها غير أمين »[19] ومع ذلك احتفظ ليوناردو به • ومن تلاميذه ماركودى أوجيونو وكان عمره سبعة عشر عاما حينما التحق بمرسم ليوناردو ، ومنهم جيوفانى أنطونيو بلترافيو Boltraffio ولوينى بورترارويندو L. Bortrardino وأمبروجيو دابريديز Amborgio da predis وتشيزار داسيستو Cesare da Sesto والمصور سودوما Sodoma • وقد صحبه تلميذه فرانشيسكو ميلتزى الى فرنسا وبقى معه حتى وفاته ، وكان يدعوه هو نفسه وريثا له • وجدير بالذكر أن هؤلاء التلاميذ جميعا كانوا يمتازون بالجمال ، وأنهم كانوا يلتحقون بمرسم ليوناردو اما خلال عهد الطفولة أو عهد الشباب •

د) ملاحظات أخرى تتعلق بأن دافينشى قلما كان يكمل لوحاته وأن حياته لم يدخلها اسم امرأة فقط كزوجة أو حبيبة •

١ ــ كان دافينشى يكره أن يمسك الفرشاة ، فكان يرسم قليلا ، وما أكثر الاشياء التى بدأها وتركها دون أن يكملها فى معظم الاحيان ، كذلك لم يكن يعنى الا عناية ضئيلة جدا بالمصير المستقبل لاعماله •• وكانت هذه الطريقة فى العمل هى التى ألحقت به لوم معاصريه الذين ظل يبدو لهم سلوكه نحو فنه لغزا •

ويذكر فرويد أن ليوناردو كان يفر من العمل ، ولا يبالى بمصيره ،

---

(١٩) نفس المرجع • ص ١٢٤ •

وأن هذا السلوك ظهر عند ليوناردو فى أعلى درجـاته • ولقد نقل سولمى E. Solmi تعبيرا لاحد تلامذة ليناردو يقول فيه « لقد ظلت صـورتاه الاخيرتان ليدا Leda والقـديس يوحنا المعمدان ناقصتين » ويشـير لومازو وهو الذى أكمل نسخة من لوحة « العشاء الاخير » ـ يشير ـ فى احدى الاغنيات الى عدم قابلية ليوناردو لاكمال عمله •• ويحكى أحـد معاصريه وهو الروائى ماتيو بانديللى ـ الذى كان فى ذلك الوقت راهبا صغيرا فى الدير ـ أنه كانت تمر به أيام دون أن يضع يده على الفرشاة ، وكان يقف فى بعض الاحيان ساعات أمام اللوحة ، وكان يستشعر الرضا من دراسته بنفسه،وكان فى أحيان أخرى يأتى الى الدير مباشرة من قصر قلعة الميلانيز حيث وضع نموذجا لتمثال الفارس لفرنسيسكو سفورزا ، ليضيف لمسات قليلة بالفرشـاة الى أحد الاشـخاص ثم يتوقف فورا • ويذكر فسارى أن ليوناردو ظل يعمل أعواما فى صورة موناليزا دون أن يقدر على اكمالها • ويذكر سولمى أن « رغبة ليوناردو التى لا تهدأ لفهم كل الاشياء المحيطة به ، مع تفكيره الدؤوب لاكتشاف أعمق أسرار الاشياء الكاملة ، قد حكمت على أعمال ليوناردو بأن تظل ناقصة الى الابد »(٢٠) •

٣ ـ ومن هذه الملاحظات أيضا أن دافينشى لم تدخل فى حياته امرأة قط اللهم الا اسم أمه ، وأنه لم يتزوج،ولم تكن له علاقة عاطفية ناضجة• وفى هـذا يقول فرويد : من المشكوك فيـه أن يكون ليوناردو قد ضاجع امرأة ، ولم يعرف عنه أنه دخل فى علاقة روحية صميمة مع امرأة •• كما لا يستطيع المرء أن ينسب اليه درجة عالية من النشاط الجنسى •

ويبدو أن هـذا الامر كان معروفا أثناء حيـاة ليوناردو ذاتها ، ففى

(٢٠) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ١٦ •

حديث هامس دار بين الملك فرانسوا الاول وبين شـــاعره سانت جيليس Saint Gelais في حضور ليوناردو الذى تمسك بعدم بيع موناليزا للملك بحجة عدم اكتمالها بعد ‥ قـــال الشاعر في صوت خـــافت للملك حتى لا يسمعه ليوناردو :

أنه لا يعتقد أن هذه المرأة « جيوكوندا » أى الموناليزا تختلف في شيء عن غيرها من السيدات اللاتى قابلهن الفنان ، فالمعروف أنه لم يحب قط واحدة منهن ، ولا من غيرهن طوال حياته ، وكان راضيا بذلك كل الرضا ، وليس هو في حاجـــة الى حبهن ٠ ثم بالغ الشاعر في همســـه حتى كاد ألا يسمعه الملك نفسه ، وبابتســـامة ماكرة أضاف الشاعر الى مـــا قاله شيئا يحتمل كثيرا أن تكون كلماته خارجة عن اللياقة والاحتشـــام حول الحب السقراطى ، وفلسفة سقراط الحكيم في هذا المجال ، حائما حول ليوناردو وتلاميذه ، وما هم عليه من جمال الوجه والقوام[٢١] ٠

ويفسر فرويد ذلك فيقول : أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته المهنية أو العملية ٠ وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسى الى أهداف أخرى ذات قيمة أسمى ، ليست ذات طبيعة جنسية ٠ فبعد أن استفاد من النشاط الطفلى في خدمة المتعة الجنسية ، أصبح قادرا على اعلاء الجزء الاكبر من الليبيدو الى الدافع للبحث أو المعرفة ٠

هـ) بعض الصور التى تركها الفنان ، وتعتبـــر مكتملة مثل الموناليزا

---

(٢١) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنيشى ص ١٦٦ ٠

ورؤوس النساء الضاحكات والقديسة آن • ويظهر فيها جميعا ابتسامة فاتنة حائرة ابتدعها ليوناردو على شفاه كل شخصياته الانثوية •

١ ــ لقد سال مداد الاقلام ، كثيرا ولدرجة كبيرة جدا ، حول ابتسامة الموناليزا ، فذهب جرومير الى « أن من يطيل النظر فى موناليزا لابد وأن يفقد صوابه » ويقرر مونتر فى كتابه تاريخ فن الرسم الجزء الاول « أن ما يفتن الناظر هو الجاذبية السحرية فى ابتسامة موناليزا ، لقد كتب مئات من الشعراء والكتاب عن هذه المرأة التى تبدو الآن وهى تبتسم لنا بطريقة مضللة ، وتحملق فى المكان ببرود وبلا حياة ، لكن لم يحل أحد لغز هذه الابتسامة ، ولم يفسر أحد أفكارها » • كما يذكر مونتر « أن المرء ليعرف أى لغز مطلسم وفاتن قد وضعته موناليزا جيوكوندا ما يزيد على أربعة قرون أمام المعجبين » • وذهب الايطالى أنجلو كونتى فى كتابه عن ليوناردو دافينشى الى أن المرأة كانت تبتسم فى هدوء ملكى ، تظهر وتختفى على التعاقب خلف الستار الضاحك ، وتذوب فى قصيدة ابتسامتها غرائز الغزو المتوحش ، وكل ميراث جنسها ، الرغبة فى الغواية ونصب الشباك ، وفتنة الخوف ، والرقة التى تخفى غرضا قاسيا •• كانت تضحك بالخير والشر ، القسوة والحنان ، الوداعة والشراسة » •

ويذهب فرويد الى أن ابتسامة الموناليزا قد فتنت ليوناردو نفسه بما لا يقل عن فتنتها لكل النظارة طوال القرون الاربعة الماضية ، ومن هنا فان هذه الابتسامة الآسرة عادت بالتالى للظهور فى كل صوره وصور تلاميذه • وحيث أن موناليزا ليوناردو كانت لوحة لشخص ، فاننا لا نستطيع أن ندعى أنه كان قد أضاف الى وجهها سمة من عنده ، تستعصى على التعبير ، صفة لم تكن هى نفسها تملكها • ويبدو أنه قد وجد هذه

الابتسامة فى نموذجه ، وأصبح مفتــونا بها ، حتى أنه ـــ من ذلك الوقت فصـــاعدا ـــ كان يهبها لكل مخلوقات خياله الحر ، وقــد عبرت كونستا نتينوفا عن ذلك بقولها « خـــلال الفترة الطويلة التى شغل الفنـــان نفسه فيها بصورة موناليزا جيوكوندا ، دخل مظاهر الرقة فى ملامح وجه هـــذه الانثى بنوع من التعاطف بحيث نقـــل تلك الملامح ، وخاصة الابتســـامة الغامضة ، والنظرة الغريبة ، الى كل الوجوه التى رسمها بعد ذلك ، اذ يمكن ادراك وجوه الغرابة التقليدية للجيوكوندا كذلك فى صورة يوحنـــا المعمدان فى اللوفـــر ، ولكنها تتميز ـــ فوق كل شىء ـــ بوضـــوح تام فى ملامح مارى فى صورة القديسة آن فى اللوفر »[٢٢] ٠

ولقد ذهب هيرزفيلد Herz Feld فى كتـــابه عن ليوناردو دافينشى الى أن ملامح موناليزا قد سيطرت على روح ليوناردو بنوع من التعاطف الغامض منـــذ وقت لا يذكره » ٠ وذهب باتر فى كتابه عن عصر النهضـــة الى « أن صورة الموناليزا فرضت نفسها منذ الطفـــولة على اخراج أحلام ليوناردو ، وأنها لم تكن الا مثـــله الاعلى للمرأة وقد تجســـدت وظهرت أخيرا » ٠ أما فرويد فيرى أن ليوناردو كان مفتونا بابتســـامة موناليزا ، لانها أيقظت فيه شيئا كان قد هجع فى نفسه زمنا طويلا ، كذكرى قديمة على أقصى احتمال ، وكانت هذه الذكرى من الاهمية بدرجة كافيـــة حتى تلازمه منذ أن حدثت ٠ لقد كان مجبرا على أن يمدها بتعبير جديد ، وأن ما يؤكده باتر من أننا نستطيع أن نرى صورة كصـــورة موناليزا تفرض ذاتها من طفولة ليوناردو على اخراج أحلامه ، يبدو جديرا بالتصـــديق ، ويستحق أن يؤخذ أخذا حرفيا[٢٣] ٠

---

(٢٢) فرويد : ليوناردو دافينشى، ص ٦١ ـ ٦٢ ٠

(٢٣) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ٦٣ ٠

لقد كان لهذه الابتسامة الحلوة الغريبة علاقة قديمة منذ طفولته ومنذ الفترات الاولى التى قضاها بين ذراعى أمه الحبيبة ، فابتسامة موناليزا فى واقع أمرها ليست غريبة عليه ، فقد آنسته فى ابتسامة أمه ، وانطبعت فى ذهنه انطباعا ، كما يخيم على عقل الانسان صورة لما يشغله من أمـور يتعلق بها ويحن اليها(٢٤) •

٢ ــ ذكر فسـارى أن أول محـاولات ليوناردو الفنية كانت هـى « رؤوس النساء الضاحكات » وتفسـير ذلك أن ليوناردو صنع فى شبابه بعض رؤوس من الجبس لاناث ضاحكات ، أعيد صنعها بالجص ، وبعض رؤوس أطفال كانت جميلة كأنما خلقتها يد اله •

وعلى هـذا النحو تكون بداية ممارسـة ليوناردو للفن قد تمثلت فى نوعين من الموضوعات ، وهى يمكن أن تخبرنا ــ يقول فرويد ــ على تذكر نوعى الموضوعات الجنسية اللذين استنتجناهما من تحليل حلمه للنسر ، فاذا كانت رؤوس الاطفال الجميلة تمثلا جديدا لشخصه أيام طفولته ؛ فلا تكون النساء الضاحكات اذن غير تمثل جديد لكاترينا أمه • وأن ثمة احتمال كبير فى أن أمه كانت لها تلك الابتسامة الغامضة التى افتقـدها ، أو التى فتنته كثيرا حينما وجدها ثانية فى موناليزا(٢٥) وكان قد سبق له أن مثـل تلك الابتسامة فى « رؤوس النساء الضاحكات » •

٣ ــ أما لوحة القديسة آن فهى تمثل القديسة آن والعذراء والمسيح الطفل • وهى تبين الابتسامة الليوناردية مصـورة بجمال رائع فى رأس

---

(٢٤) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دانينشى • ص ١٠١ •
(٢٥) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ٦٣ ــ ٦٤ •

الانثيين • فى هذه الصورة تجلس العذراء على حجر أمها ، منحنيــة الى الامام ، تمــد كلا من ذراعيها وراء الصبى الذى يلعب مع حمــل صغير ، والذى لابد قد ضايقه قليلا ، أما الجدة فقــد أسندت احدى ذراعيهــا الظاهرتين على فخدها وهى تنظــر الى الاثنين فى ابتسامة مغتبطة ، أمــا الابتسامة التى ترسم على شفتى كل من المرأتين فانها ــ رغم كونها نفس الابتسامة التى ترتســم على شفتى موناليزا بطريقة لا يخطىء المــرء فى ادراكها ــ فقد فقدت طابعها المشئوم الغامض ، وصارت تعبر عن غبطة هادئة ، تقول كونستانتينوفا « تنظــر مريم بحنان الى طفلهــا الحبيب بابتسامة تذكر المرء بالتعبير الغامض فى الجيوكوندا » وتذكر فى موضــع آخر أن « ابتسامة الجيوكوندا تفيض على ملامح مريم » •

ويرى فرويد أن الناظر حينما يستغرق فى تأمل هذه الصورة لا يسعه الا أن يقرر أن ليوناردو وحده هــو الذى يمكن أن يكون قد رســم هذه الصورة ، طالما أنه هو فحسب الذى استطاع أن يخلق حلم النسر ، ذلك أن الصورة تحتوى على مركب تاريخ طفولة ليوناردو ، والتفاصيل يمكن ايضاحها بأشد انطباعات حياته صميمية • انه لم يجد فى بيت أبيه زوجــة الاب العطــوفة دونا البييرا فحسب ، بل وجــد أيضــا جدته أم أبيــه « مونالوشيا » التى سنفترض أنها لم تكن أقل حنانا عليــه مما يمكن أن تكون الجدات•ولابد أن هذا الظرف قد أمده بحقائق لتمثيل طفولة ترعاها أم وجدة ، كما أن سمة ظاهرة أخرى « فى الصورة » تفترض دلالة أعظم، ان القديسة آن أم مريم ، وجدة الصبى ، التى لابد أنها كانت بمثابة أم ربما تكون قد صــورت هنا أكثر نضجــا بعض الشىء وأكثر جــدية من العذراء مريم ، وان كانت لا تزال سيدة صغيرة ذات جمال لم يذبل بعد • والحق أن ليوناردو قد جعل للصبى أمان : احداهما هى التى مدت ذراعيها

وراءه ، والاخــرى هى التى فى الخلفيــة ، وكلتاهما تبدوان بابتســامة السعادة الامومية المغتبطة •

ويذهب فرويد الى أن هــذه الصفة المميزة فى الصــورة لم تخفق فى اثارة دهشة المؤلفين ، فيرى مونتر ــ مثلا ــ ان ليوناردو لم يستطع أن يعد نفسه لرسم المتقدمين فى السن ، والتغضنات والتجعــدات ، ولهــذا رسم القديسة آن أيضا كامرأة ذات جمال متألق ، وأنكر آخرون امكانية تساوى عمر الام وابنتها • أما فرويد فقــد أخذ على عاتقه تحليل هــذه الصورة وتفسيرها ، فذهب الى أن طفولة ليوناردو كانت عجيبة شأن هذه الصورة تماما ، فقد كان له أمان : الاولى أمــه الحقيقية كاترينا ، التى انتزع منها ، فى عمر ما بين الثالثة والخامسة ، وأم ثانية صغيرة حنونة ، هى دونا البييرا ، زوجة أبيه • وهو اذ ربط حقيقة طفولته هذه بالحقيقــة المذكورة ســابقا ، ومزجها فى مزيج متسق واحد ، صــاغت المجموعة ــ المؤلفة من القديسة آن والعذراء مريم والطفل ــ ذاتها فيه •

ان صورة الامومة البعيــدة عن الطفل ، المسماة جدة ، تتطــابق فى مظهرها وفى علاقتها المكانية بالطفل مــع الام الحقيقية الاولى كاترينا • لقد نفى الفنان وألغى فعلا بابتسامة القديسة آن المغتبطة المختلفة عن تلك التى عانتهــا الام التعســة لما أرغمت عــلى أن تعطى ابنها لمنافســتها الارستقراطية فى حبيبها الســابق(٢٦) •

٤ ــ لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامة أمه ، فوقع طويلا تحت

---

(٢٦) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ٦٤ ــ ٦٦ •

تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية الى الرغبة فى مثل هذا الحنان من شفاه النساء • ولكنه لما أصبح رساما حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاته ، وزود كل صوره بها ، حيث أنجزها بنفسه ، أو حيث أنجزها تلاميذه تحت توجيهه ، كما فى لوحة ليدا ولوحـة يوحنا المعمدان ولوحة باخوس • ان اللوحتين الاخيرتين نوعان من نفس النمط حيث تتحد فيها الطبيعة الذكورية والانثوية[٢٧] •

ولقد أشار الى هذا الملك فرانسوا الاول حين رأى بعض هذه اللوحات وكان ذلك أثناء حوار دار بين الملك وشاعره فى وجود ليوناردو ، اذ سأل الملك عن أحد الصور وأجابه الشاعر جيليس : اذا اعتمدنا على الصـورة وتفاصيلها فى حكمنا ، فان ما نراه فيها من عناقيد العنب المتراصة يوحى بأن الصورة تعبير عن اله الخمر باخوس وأشار الملك الى صورة أخـرى مجاورة وقال : ولمن هذه الصورة ؟ وأجاب الشاعر بعد تردد : أنها تبـدو كسابقتها ، فهى لباخوس كذلك •

وتنقل الملك فرانسوا بنظره بين الصـورتين ثم قال : ان هـذا لأمر عجيب •• الشعر ، الصـدر ، الوجه ، كلهـا تشبه الى حد كبير جسـم الفتـاة •• ثم أعقب ذلك برهـة صمت وهـدوء ، قطعه الملك قـائلا : والابتسامة كذلك ، تبدو كأنها نفس ابتسامة موناليزا ، ورد الشاعر على جلالته قائلا : ربما هى خنثى (أى تجمع بين الذكورة والانوثة) • ولمـا سأله الملك وما المقصود بهذا ، أجاب الشـاعر بما يذكر الملك بالخرافـة القديمة التى تناولت الحديث عن المخلوقات التى تخلق بطبيعتها جامعة بين

(٢٧ نفس المرجع • ص ٦٨ ـ ٦٩ •

صفات الذكر والانثى على غاية من جمال الخلقة وروعتها مما يندر وجوده فى المخلوقات الاخرى • وبعد فترة من الوقت والنقاش وجه الملك حديثه الى ليوناردو قائلا : أوضح لنا يا أستاذى ما نحن فيه من شكوك : لمن هذه الصورة لباخوس أم للخنثى ؟

وتكلم ليوناردو فقال : لا هذا ولا ذاك يا صاحب الجلالة • وعلت وجهه حمرة خجل كمن أتى عملا خاطئا ثم قال : هذه صورة « يوحنا البشير » وقال الملك : البشير ! ! ان هذا يكاد يكون مستحيلا •• ما هذا الذى تقوله ؟ ولكنه عند ما أقترب من الصورة فاحصا لاحظ فى الخلفية القائمة الصليب المشكل من قصبة الغاب ، وفى حيرة هز رأسه •• ان هذا الخلط بين المقدس والمدنس خيل له دنسا وفى نفس الوقت وجدها صورة مناسبة موفقة(٢٨) •

وفى نهاية بحث فرويد عن ليوناردو دافينشى يذكرنا فرويد بأن الغرض من بحثه هو تفسير أنواع الكف أو المنع فى حياة ليوناردو الجنسية وفى نشاطه الفنى ، ويجمل ما استطاع أن يكشفه على النحو التالى :

لقد حرم مولد ليوناردو غير الشرعى من التأثر بأب ربما حتى عامه الخامس ، وتركه ذلك لتدليل حنون ، من أم كان هو عزاءها الوحيد • وقد أدخله تقبيل أمه له قبل بلوغه الجنسى فى مرحلة من النشاط الجنسى الطفلى الذى لم يظهر منه بصورة محددة الا مظهر واحد منفرد ، أعنى

---

(٢٨) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى ص ١٦٧ ـ ١٦٨ •

كثافة أبحاثه الجنسية الطفلية • لقد تنبه باعث البحث والفضول تنبيها قويا بفعل انطباعه منذ طفولته المبكرة ، واكتسبت منطقة الفم المثيرة أهميتها التى لم تزل أبدا •

وقد وضعت نوبة عنيفة من الكبت نهاية لهذا الافراط الطفلى ، وخلقت الاستعدادت التى صارت ظاهرة فى سنوات البلوغ • وكانت أكثر نتائج هذه النوبة فاعلية تحاشيه لكل أنواع النشاط الحسى الفظ • لقد كان ليوناردو قادرا على أن يمارس حياة زهد ، وأن يعطى انطباع شخص فاقد القدرة الجنسية ، وحينما طغت على الصبى أمواج تهيج البلوغ لم تجعله مريضا باجباره على الاشكال البديلة المكلفة والضارة • ونظرا لايثارة البكر للفضول الجنسى ، فان الجزء الاكبر من حاجاته الجنسية قد أمكن اعلاؤه الى تعطش عام الى المعرفة • وهكذا أفلت من الكبت ، واتجه جزء ضئيل جدا من اللبييدو الى الاغراض الجنسية التى اتجهت نتيجة لكبت حب الام الى الجنسية المثلية والتعلق بالغلمان •

ويظهر لنا ليوناردو — من فترة طفولته الغامضة — كفنان ورسام ومثال بفضل هذه الموهبة الواضحة التى يحتمل أن يكون قد دعمها التيقظ المبكر لباعث البحث فى سنوات طفولته الاولى • ونحن نؤكد أن ما يخلقه الفنان يعطى متنفسا أيضا لرغبته الجنسية ، ونستطيع فى حالة ليوناردو أن نشير الى أن المعلومات التى يذيعها فسارى أعنى لوحاته لرؤوس النساء الضاحكات والغلمان الوسام ، أو تمثلاته للموضوعات الجنسية قد جذبت الانتباه من بين محاولاته الفنية الاولى • ويبدو أن ليوناردو كان يعمل فى البداية — خلال شبابه الغض — بطريقة خالية من ممارسة الكف ؟ وحيثما اتخذ من أبيه نموذجا لسلوكه الخارجى فى الحياة مضى خلال

فترة من القوة الرجولية الخـلاقة ووفرة الانتاج الفنى فى ميـلانو حيث وجد ـ وقد ساعده القدر ـ بديلا لابيه فى الدوق لودفيكو اسـفورزا ، غير أننا سريعا ما نجد تأكيدا لخبرتنا القائلة بأن معظم الكبت الشـامل لحياة جنسية حقيقية لا يكفل أكثر الظروف ملاءمة لمارسة الميول الجنسية بعد اعلائها • لقد تبـدى النمط الذى فرضته الحيـاة الجنسية ، اذ بدأ نشاطه وقدرته على اتخاذ القرارات السريعة يخفقان ، وأصبح ميله للتأمل والتباطؤ ملحوظا كأمر مثير للانزعاج فى لوحة « العشاء الاخير » وبفعـل تأثير ذلك فى أسلوبه الفنى ، كان لهذا الميـل أثر حاسم على مصـير ذلك الرسام العظيـم •

وقد ظهرت لديه ـ بطريقـة بطيئة ـ عملية لا يمكن أن تقـارن الا بمظاهر النكوص عند العصابيين ، فان التطور الذى حوله الى فنـان فى البلوغ قـد بوغت بالعملية التى كانت العوامل المحددة لها قـد تمت فى الطفولة المبـكرة ، وأدى الاعلاء الثـانى لغريزته الشبقية الى الاعـلاء الاصلى الذى كان الطريق قد مهد لحدوثه فى مناسبة حدوث الكبت الاول لقد أصبح باحثا فى خدمة فنه ، وبعد ذلك بعيدا عن فنه ومستقلا عنه •

وعندما فقد راعيه ، أى البديل عن أبيه ، وعندما تزايدت المصاعب فى حيـاته ، اتسع التحـول النكوصى اتساعا ضخما فى أبعـاد شخصيته ، فأصبح يضيق بالفرشاة • وهنا حقق ماضى طفولته المسيطرة عليه • وعلى أى حال ، فيبـدو أن البحث (أى المعرفة النظرية) الذى حل آنئذ محل انتاجـه الفنى قد ولد سـماتا معينة فضحت نشاط براعته اللاشعورية • ولوحظ هذا فى شراهته ، وفى تعسفه الذى لا نظـير له ، وفى افتقاره الى المقدرة على تكييف نفسه مع الظروف الفعلية •

وفى ذروة حياته ، فى سن الاعوام الاولى من الخمسينات ، فى الوقت الذى يعترى فيه الخصائص الجنسية للمرأة تغير نكوصى ، وحينما يعترى اللبيدو عند الرجل تقدم نشط فى أحيان كثيرة ، اعتراه هو تحــول جديد ، وأصبحت طبقة عميقة من محتواه النفسى نشطة ثانية لكن هــذا النكوص الآخر كان ذا فائدة لفنه ، الذى كان فى حالة تدهور ، لقد قابل المرأة التى أيقظت فيه ذكرى ابتسامة أمه الفاتنة السعيدة الشهوية ، وتحت تأثير هذا التيقظ استعاد المنبه الذى هداه فى بداية مجهوداته الفنية حينما رســم المرأة المبتسمة ، رسم موناليزا والقديسة آن ، وعددا من الصور الغامضة التى كانت تتميز بابتسامة مبهمة • وقد أفلح بمساعدة مشــاعره الشبقية القديمة فى أن يتغلب مرة أخرى على الكف فى فنه وقد ذبل هذا التطــور مع تقدم العمر ، لكن — قبل ذلك — كان عقله قد ارتفع الى أعلى مقــدرة فى فلسفته فى الحياة ، التى كانت تسبق زمانه بمسافة كبيرة(٢٩) •

وهكذا تكون العوامل المحــددة لسلوك دافينشى •• قــد تشكلت فى الطفولة وأنها كانت ذات طابع شبقى • وهــكذا نرى أن حاضر الفنان — طبقا لهذا التفسير ليس سوى نتيجة لماضيه البعيد • والمغالاة فى قيمــة مرحلة الطفولة وفى قيمة الدوافع الشبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدى بوجه عام(٣٠) •

وفى بحث فرويد الثانى عن «دستويفسكى وجريمــة قتل الاب »(٣١)

---

(٢٩) فرويد : ليوناردو دافينشى ، ص ٠ ٨ـ ٨١ •
(٣٠) مصطفى سويف • الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٧٧ •
(٣١) كتب فرويد هذا البحث عام ١٩٢٨ ، وهو الآن يشمل الفصل ٢١ من المجلد الخامس من كتابات فرويد المجمعة • نيويورك ١٩٥٩ •

يرجع فرويـد ابداع دستويفسكى الفنى الى اللاشـعور الذى تكون فى سنى حياته الاولى ولنترك الآن فرويد يطلعنا على تفسير ذلك ٠

يقرر فرويد فى مستهل بحثه أن شخصية دستويفسكى تتميز بأربعة أوجه : الفنان الخالق ، والاخلاقى ، والعصابى ، والآثم أو المجرم ٠ أما عن دستويفسكى كفنان خالق فان فرويد يضعه فى مكانة شكسبير ، مـن حيث أن الاخوة كارامازوف تعتبر عنده أعظم رواية كتبت على الاطلاق ، كما أن عرض دستويفسكى لشخصية المحقق الكبير فى هذه الرواية لا يمكن الا أن يقدر تقديرا فائقا ٠ ويعلن فرويد صراحة أن على التحليل النفسى أن يعلن عدم مقدرته أمام مشكلة الفنان الخالق ٠

أما النظر اليه باعتباره أخلاقيا ، فهى موضع بحث دقيـق ، ذلك لان دستويفسكى الذى قيل عنه أنه نفذ من خلال أعماق الخطيئة ، ومن ثم فهو وحده الذى يستطيع أن يبلغ أعلى قمـة للاخلاق ، عاد بعد الصراعـات العنيفة للتوفيق بين المطالب الغريزية للفرد ومطالب الجماعة الى وضـع انتكاس تمثل فى خضوعه لكل من السلطتين الزمنية والروحية ، أى احترام كل من القيصر والاله المسيحى والقومية الروسية بمعناها الضيق٠ومن ثم فقد قذف دستويفسكى بعيدا بالفرصـة التى أتيحت له لان يصير معلمـا للانسانية ومحررا لها ، وجعل من نفسه أحـد سجانيها ، لدرجة أنه ترك للاجيال توجيه اللوم له على فشله الذى سببه عصابه ٠

أما دستويفسـكى كعصابى ، فيذكر فـرويد أنه كان يسمى نفسـه مصروعا وكان الناس يعتبرونه كذلك نظرا لنوباته الحادة التى كانت تأتى مصحوبة بفقدان الشعور وتصلبات عضلية يتبعها هبوط ٠ ولقد أصبح مـا

يسمى صرعا الآن مجـرد عرض من أعراض العصاب ، ويمكن تسـميته بأنه صرع هستيرى أو هستيريا حادة ، ويميـل فرويد الى تأكيد أن تلك النوبات الهستيرية كانت تعود الى فتـرة بعيدة فى طفولته ، وأن عليـه أن يتناولها على أنها بدأت بأعراض أخف • وأنها لم تتخذ صورة العصاب حتى بعد محنة الصدمة التى تلقاها فى سن الثانية عشرة ، أى مقتل أبيه • وقد يكون هنـاك ما يمكن أن يقال عن هذه النقطـة اذا ما ثبت أن تلك النوبات انقطعت أثناء منفاه فى سيبيريا •

أما النظر اليه كآثم أو مجرم فانه يثير معارضة شديدة ، ولكن فرويد يرى أن دستويفسكى تميز كما يتميز الآثم بانانية لا حـدود لها ، وباعث هدام قـوى وما ينجم عنهما من انعـدام الحب والافتقار الى التقـدير العاطفى للموضوعات الانسانية • ويذهب فرويد الى أن دستويفسـكى كان يختار شخصياته بحيث تعكس بديلا مماثلا داخل ذاته ، وأن هـذه الشخصيات تميزت بالانانية والقدرة الهائلة على الهدم،ويفسر فرويد ذلك بقوله « ان غريزة الهدم القوية عند دستويفسكى ، التى ربما كان يمكن أن تجعل منه ــ بسهولة ــ مجرما • كانت موجهة فى حيـاته الفعلية أساسا ضد شخصه هو والى الداخل بدلا من الخارج » وهكذا كانت تجد تعبيرا عنها كنزعة ما سوكية واحساس بالذنب ، ومـع ذلك احتفظت شخصيته بقدر كبير من السمات السادية ، التى تظهر فى انفعاليته ، وحبه للايلام ، وعدم تسامحه ، حتى نحو الناس الذين يحبهم ، تلك السمات التى تظهر أيضا فى الطريقة التى يعامل بها ــ كمؤلف ــ قراءه[٣٢] •

ويقرر فرويد أن ثمة صلة ظاهـرة بين ابداع دستويفسكى للاخـوة

(٣٢) فرويد : دستويفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ٩٦ •

كارامازوف وبين مصـــير والد دستويفسكى نفســه ، خصــوصا ابداع دستويفســكى لشخصية قــاتل الاب فى روايته الســالفة ، فيــذكر أن دستويفسكى كان يعــانى نوبات لها دلالة الموت فى أعوامه الاولى قبــل وقوع الصراع بزمن طويل ، وكانت هذه النوبات تتألف من حــالات من السبات والغفوة ، وأن المرض قد دهمه فجــأة بينما كان لا يزال صبيا فى صورة اكتئاب مفاجىء لا أساس له ، وشعور كما لو أنه على وشــك أن يموت • ويذكر شــقيقه فى هذا الصدد أن دستويفســكى كان معتادا — حتى فى أوقات صحته — أن يترك الى جانبه وريقات صغيرة قبل أن يذهب للنوم يقول فيهــا أنه ربما يسقط أثناء الليل فى حــالة من النوم الشبيه بالموت ، وكان يرجو من ثم أن يؤجل دفنه خمســة أيام • ويفسر فرويد هذه النوبات الشبيهة بالموت بقوله « أنها تدل على تقمص شخص ميت ، سواء كان شخصا ما يزال على قيد الحياة ، ولكن ترغب الذات فى موته ، والحالات الاخــيرة هى الاكثر أهمية ، اذ عنــدئذ تصبح للنوبة قيمــة العقاب ، فالمرء كان يرغب فى أن يموت شخص آخر ، والآن أصبح هــو هذا الشخص الآخر وقد أمات نفسه •• وتؤكد نظرية التحليل النفسى بأن هذا الشخص الآخر يكون عادة ، بالنسبة الى الصبى ، أباه • وأن النوبة التى اصطلحنا على تســميتها بأنها هستيرية انما هى عقاب للذات عــلى رغبة الموت موجهة ضد أب مكروه[٣٣] •

ويضيف فرويد الى أن الكراهية التى تهــدف الى التخلص من الاب كمنافس يضاف لها عادة قــدر من الحنين له ، وهذان الموقفان الذهنيــان يرتبطان ليخلقا تقمصــا لشخص الاب : فيــود الصبى أن يكون فى مكان

---

(٣٣) فرويد : دستويفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ١٠٢ •

والده لانه يعجب به ويريد أ نيصبح مثله ولانه يريد أيضا أن يبعده عن طريقه • ويقف هذا التطور الكلى عندئذ أمام عائق قوى ، ففى لحظة معينة يصل الطفل الى فهم أن محاولة ابعـــاد الاب كمنافس قد يعـــاقب عليها بالخصاء ، ومن ثم فانه ـــ خوفا من الخصاء ـــ يصرف النظر عن رغبته فى امتلاك أمه والتخلص من أبيه ، وطالما مكثت هذه الرغبة فى اللاشعور فانها تشكل أساس الشعور بالذنب أى المصـــير السوى لما يسمى « عقـــدة أو ذنب » •

ويفسر فرويد ظهور الجنسية المثلية التى تتبدى فى الدور الهام الذى تلعبه علاقات صداقة دستويفسكى مع الذكور فى حيـــاته ، وموقفه اللين الغريب نحو المنافسين فى الحب ، خصوصا تجاه عشيق زوجته ، وفى أمثلة أخرى من رواياته بأن دستويفسكى كان لديه استعداد للثنائية الجنسية، وهى شرط هام من الشروط المعـــززة للعصاب أما سبب مرض الثنائيـــة الجنسية فهو يرجع الى التجاء الطفل نحو الانحراف تجاه الانوثة ليضع نفسه مكان أمه وليقوم بدورها كموضـــوع لحب أبيه ، لكن الخـــوف من الخصاء يجعل هذا الحل مستحيلا ، اذ أن معنى أن يكون الطفل محبوبا من ابيه كامرأة أن يتعرض بالضرورة للخصاء • ومن ثم فان كلا الدافعين : كراهية الاب والدخول فى علاقة حب مع الاب يعانيان الكبت •

وبالرغم من كل شىء فـــان تقمص شخص الاب يتخـــذ مكانا ثابتا فى الانا ، مكونا الانا الاعلى ، فاذا كان الاب قاسيا عنيفا جافا ، فان الانـــا الاعلى يصبح ساديا ، ويصبح الانا ما سوكيا أى سلبيا بطريقة أنثوية • ويجد الانا نفسه فى حاجة الى العقاب الذى يحقق له الاشباع ، وفى سوء المعاملة التى يلاقيها من الانا الاعلى أى فى الشعور بالذنب •

وطبقا لهذا يمكننا أن نفهـم أعراض النوبات الشـبيهة بالموت التى كانت تعتريه مبكرا على أنها تقمص للاب فى جانب من الانا ، قام به الانا الاعلى كنوع من العقاب « انك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو ، الآن أنت أبوك ، ولكنك أب ميت» ذلك هو ميكانيزم الاعراض الهستيرية المنظم، وبعد ذلك « الآن أبوك يقتلك أنت »[٣٤] •

ويميل فرويد ــ عـلى عكس ما ذكر دستويفسكى نفسـه وكثير من الدارسين ــ الى القول بأن دستويفسكى تخلص من نوباته فى سيبيريا ، ويفسر ذلك بأنه اذا كانت نوباته هى عقابه فانه لم يعد بحاجة اليها حينما كان يعاقب بطريقة أخرى ، ذلك لان الحكم على دستويفسكى بالاعدام ــ كسجين سياسى ــ كان حكما ظالما ، ولابد أنه كان يعلم ذلك ، لكنه قبل هذا العقاب الذى لم يكن يستحقه بين يدى الاب البديل ــ القيصر ــ كعوض عن العقاب الذى يستحقه على خطيئته ضد أبيه الفعلى ، فهو بدلا من أن يعاقب نفسه عوقب بواسطة بديل أبيه[٣٥] •

لقد أدى نشر كتابات دستويفسكى بعد موته ، ونشر يوميات زوجته الى القاء مزيد من الضوء على حادثة هامة فى حياته ، وهـى الفترة التى قضاها فى ألمانيا ، والتى كان فيها مدفوعا فى هوس الى المقامرة ، اذ أنه لم يكن ليستريح أبدا حتى يفقد كل شىء ، وكان القمار بالنسبة له طريقـة أخرى لمعاقبة الذات • لقد كان يعطى زوجته الضعيفة ــ يوما بعد يوم ــ وعدا أو كلمة شرف ألا يعود للعب ، ولكنه كان يحنث دائما بوعده،وحينما

---

(٣٤) نفس المرجع • ص ١٠٦ •
(٣٥) نفس المرجع • ص ١٠٧ •

كانت خسائره تؤدى به وبها دائما الى أشبع حالات العوز ، كان يستمد من هذا اشباعا مرضيا ثانيا ، اذ كان يستطيع عندئذ أن يسب ويهين نفسه أمامها ، وأن يدعوها لان تحتقره وأن تحس بالاسف لانها تزوجت مثـل هذا الخاطىء العجوز • وحينما كان يخفف العبء عن ضميره بهذا ، يبدأ الامر كله مرة أخـرى فى اليوم التالى • وكان دستويفسكى حينما تشبع شعوره بالذنب أنواع العقاب التى يوقعها على نفسه ، كانت ضروب الكف التى تقع على عمله تصير أقل قسوة ، وكان يسمح لنفسه أن يتخذ خطوات قليلة فى عمله الفنى •

الا أن فرويد يرجع هوس دستويفسكى بالمقامرة الى رغبته أيام كان صبيا فى أن تطلعه أمه بنفسـها على الحياة الجنسية لتنقذه من المضـار البشعة التى يسببها الاستمناء ، ولما لم يحدث ذلك تحول الاستمناء الى هوس القمار ، وهذا التحول يفضحه االتأكيد على النشاط الانفعالى لليدين، فالرغبة العارمة فى اللعب تعادل الدافع القديم الى ممارسـة الاستمناء ، واللعب هى الكلمة الفعلية التى تستخدم فى التربية لوصف نشاط اليدين فى أعضاء التذكير •

لننظر الآن فى عمل ديستويفسكى الفنى « الاخوة كارامازوف » لنرى كيف أن ابداعـه كان تركيبه النفسى منذ الطفـولة • ذلك التركيب الذى أوضحناه آنفا • ففى هذه الرواية ترتكب جريمة قتل الاب لكن بيد انسان آخر • وهذا الانسان الآخر تربطه بالرجل المقتول نفس علاقة البنوة التى تربطه بالبطل ديمترى • ودافع المنافسة الجنسية فى حالة الشخص الآخر معترف به صراحة ، انه أخ البطل ، وأنها لحقيقة ملحوظة أن دستويفسكى قد نسب اليه مرضـه ــ أى الصرع المزعوم ــ كما لو كان يسـعى الى

الاعتراف بأن الجانب الصرعى ــ أى العصابى ــ فيه كان مرتكب جريمة قتل الاب •

ان علم النفس ــ يؤكد فرويد ــ لا يهتم بمن ارتكب الجريمة فعلا ، انه لا يهتم الا بأن يعرف من كان يرغب فى ارتكابها بكل عواطفــه ، ومن الذى رحب بها حينمــا وقعت ، ولهذا السبب يعتبــر جميع الاخــوة ، باستثناء شخصية أليوشا المناقضة ، مذنبين بنفس القدر •

والواقع أن تعاطف دستويفسكى نحو المجرم هو تعاطف لا حــدود له ، انه يتجاوز حد الشفقة ، فالمجرم عنــده فى الاغلب مخلص ، تحمــل بنفسه الذنب الذى كان ينبغى أن يحمــله آخرون ، ولابد للمــرء من أن يعترف بالجميل له لان المرء كان يمكن أن يجبر نفسه على القتل •

وليس هذا ــ يقول فرويد ــ مجرد عطف رحيم ، انما هو تقمص قائم على أساس دافع اجرامى مماثل •• ولا شك أن هذا التعاطف عن طريق التقمص كان عاملا حاسما فى تحــديد اختيار دستويفسكى للموضــوع ، فقد تعرض أولا للمجرم العادى ثم المجرم السياسى والدينى ، وهــو لم يبق حتى نهاية حياته دون أن يرجع الى المجرم الاصلى ، قاتل الاب•وأن يستخدمه فى عمل فنى ليدلى باعترافه هــو(٣٦) •

ب) الحــركة السيريالية :

يطالعنا V. Feldman بقوله « ان استطيقا اللاشعور التى نجدهــا

---

(٣٦) نفس المرجع • ص ١١٢ •

عند السيرياليين هى أثر من آثار المذهب القـائل بالتحليل النفسى »[٣٧] ومعنى هـذا أن السيرياليين « يبدأون من الجـانب اللاشعورى للحيـاة النفسية ، ومن ثم فان الفن السيريالى عند الفنانين يوازى التداعى الحر Free association لدى المحللين النفسيين • وهم بالفعل يستلهمـون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور ، وسبر أغواره • وتخص بالذكر من بين هذه المصادر الاحـلام والرموز ذات الدلالة الشبقية[٣٨] وهكذا تعتمد السيريالية على اللاشـعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسـة فرويد وتكون متأثرة بنظريات عـلم النفس[٣٩] ، وعلم النفس التحليلى عـلى وجه الخصوص[٤٠] • الذى يعطى الاهمية القصوى للدلالات الشبقية التى حفظها اللاشعور منذ البدايات الاولى للطفولة •

ظهرت السيريالية فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة جـدة تامة ، بمعنى أنها تضمنت التجديد فى الشكل وفى الموضوع على حد سواء على عكس الانطباعية impresionisme والتكعيبية Cubisme التى اكتفى أصحابهما بالتجديد فى الشكل دون المضمون • ولقـد حاولت السيريالية التخلى عن العالم الواقعى الخـارجى لكى تغوص فى العـالم الباطنى ، الذى تختفى فيه كل الرغبات المكبوتة والمنسية بفعل العادات والتقـاليد والسنن • ونحن لا نستطيع أن نتغلغل الى هـذا العالم الباطنى الا اذا

---

37 — Feldman; V. : L'Esthètique Francaise contemporaine, Alcan 1936, P. 47.

(٣٨) مصطفى سويف • الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٩ •

(٣٩) محمد على أبو ريان • فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص١٧٦

(٤٠) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ص ١٨٢ •

أغفلنا الجانب الشعورى أو جانب الشعور فى الانسان ، حينئذ يتبدى لنا العالم الباطنى وهو زاخر وممتلىء وخصيب • ويرى السيرياليون أن البحث فى العالم الخارجى قد طال أمره ، وأن الوقت قد حان الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطنى ، وبيان مكوناته ودلالاته ، واستخراج ما ينطوى عليه من حقائق واشارات • وتأتى خطوة أخرى يوجه البحث فيها الى امتزاج الشعور باللاشعور ، أو اتحاد العالم الباطنى بالعالم الخارجى ، لكن ذلك لن يتأتى الا بتعميق أبحاثنا عن اللاشعور أولا حتى تتوازى مع أبحاثنا عن الشعور الذى تكاثرت الابحاث حوله لدرجة عظيمة•

فى عام ١٩٢٤ أصدر أندريه بريتون بيانه الخاص عن السيريالية حاول فيه تبرير الدعوة الى توجيه الابحاث الى اللاشعور بأن مثل هذا الاتجاه سوف يكون مؤقتا لحين احداث توازى نفسى لدينا بين جوانب النفس الشعورية واللاشعورية : فان من مساوىء الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على حريتنا وانعكس ذلك فى الافراد فى صورة طغيان للشعور على اللاشعور ، وبالتالى بدأت مظاهر الاختلال النفسى ، والفورات العصابية تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، مما أوضحه فرويد وأتباعه بجلاء تام • ولقد استهدف بريتون وأنصاره اقامة حياة جديدة متزنة على انقاض هذا الاختلال فكأن السيريالية من هذه الناحية فن للعلاج النفسى • ولهذا يقول بريتون : « قصارى جهدنا •• منصرف الى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد •• هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الاخير للسيريالية ، ذلك أنه لما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى فى مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى

ذلك أننا نعمل فيهما فى وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يوهم بأنهما أقل انفصالا وتباعدا مما هما فى الحقيقة .. انما نحن نعمل فى واحد تلو الاخر . .ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما فى ما فوق الواقع ان صح هذا التعبير »[٤١] .

والواقع أن تاريخ الفن يعرف بعض النماذج التى سادت بطريقة تلقائية فى هذا الاتجاه قبل أن تصبح السيريالية مذهبا محددا واضح المعالم ، له فلسفته . ولكنها حين صارت كذلك فى مختتم الربع الاول من هذا القرن استطاعت أن تجتذب اليها عددا من مشاهير الفنانين أمثال « شاجال » و « باول كليه » و « ماكس ارنست » ثم تكاثر المنتمون اليها فى كل مكان . وقد كانت أعمال هؤلاء تعكس أخيلة وتصورات تتجاوز الواقع الملموس ، فى أسلوب لا يدين للتقاليد أو الاشكال الطبيعية . ولقد جعلت الرغبة العارمة فى انامة الوعى — جعلت — السيرياليين يبحثون عن الوسائل المصطنعة التى تمكنهم من تحقيق هذه الرغبة ، فكانوا يبيحون لانفسهم استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل أثناء التجربة ، وقد انتهى بهم هذا الى أن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التى تشبه الاحاجى ، والتى يصعب على العقل الواعى ادراك مغزاها[٤٢] .

لقد اتجه السيرياليون الى تحرير الانسان من عبودية وسيطرة العالم

---

(٤١) أنظر مصطفى سويف . الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٨ ، وقد نشر هربرت ريد H. Read فى كتابه Art (London 1945. P. 123) and Society بيان السريالية Manifeste de Suréalisme الذى كتبه أندريه بريتون A. Breton

(٤٢) عز الدين اسماعيل . الفن والانسان ١٨٥ .

الخارجي •• ورأوا أن الدافــع فى أعماق الفنان هو الذى يحرك يده لكى ينتج معبرا عن رغباته وأحلامه وآماله • وقد يظهر هــذا التعبير فى صور أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الاحيــان كالطلاسم التى يستعصى على المشاهد فهمهــا(٤٣) •

والحق أن عالم الاحلام عــالم رحب لا يعرف أى نوع من القيود أو الحدود ولا تخضع فيه الاشياء الى منطق يؤلف فيما بينها وينظمها ، كما أنه لا توجد حدود زمانية أو مكانية تنتظم الاشياء وفقا لها ، اذ يمكن أن تجتمع فى اللحظة الواحدة أشياء متباعدة من حيث الزمان ومن حيث المكان وعكس الاحلام فى الفن من ثم لا يمكن الا أن يكون غريبا غرابة الاحلام ذاتهــا •

أن مهمة الفنان فى نظر السيرياليين هى التعبير عن الواقع الداخلى ، عن الخبرات الوجــدانية ، وقد يقال ان الفنــانين جميعا حتى التقليديين منهم انما يعبرون عن خبراتهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقــائع الخارجية ، وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لونا عاطفيا معينا هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لا يرضى السيرياليين ، فهم يطلبون تعبيرا مباشرا عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها • على هذا الاساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقــدم ما يعادله • وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقــع الخــارجى نهائيا • ويدفعــون به الى الانطــواء والحيــاة فى الواقــع الباطنى(٤٤) •

---

(٤٣) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٧٦

(٤٤) انظر : مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص =

لننظر الآن فى بعض ما أبدعه الفن السيريالى انطلاقا من وجهة نظرهم هذه : لقد ظهرت أشعار تبدو فى تركيبها وفى رموزها كأنها تحكى حلما ، وكتبت الروايات التى تحاول تصوير ما يموج فى لا شعور أصحابها من هواجس ورغبات مكبوتة ومخــاوف • كتب الرائى الفرنسى « مارسيل بروست » رواية تقــع فى عدة مجلدات ســماها « فى البحث عن الزمن الضائع » • كما كتب « جيمس جويس » رواية فى مجلد ضخم بعنــوان « أوليس » يحكى فيها أربعا وعشرين ســاعة فقط من حياة بطلها • وكان « شاجال » يعبر فى أعماله عن براءة الاطفال وبعث « دى ــ كريكو » من جديد روعة الاسطورة • ولقد وصل الفنان « سلفادور دالى » بالسريالية الى حد كبير من التغرب ، فقد أخرج دالى لوحاته من وحى جنونه بالفن وكراهيته للوساطة والوعى ، فرسم فى دقة مثيرة المرأة وقد انفتح صدرها كما يفتح صندوق فارغ ، والســاعات المعدنية تتدلى كالعجين من أعــلى الجدران ، والاسرة فى الصحراء ، ورؤوس القديسين المسلوخة من جلدها فى صحون الطعام ، والرجل يمد زراعه فيمسك بالسحاب الذى يبدو على هيئة ثدى أنثى ، أو يضحك فتتصدع الارض وتتهتك أستار الســماء من قهقهاته(٤٥) •

وهكذا تبدو الاشياء كما لو كانت أجزاء من حلم ، هو مرة فى شــكل كابوس مزعــج ، ومرة فى شكل حلم ممتــع • ومهما يكن من شىء فــان السيرياليين فيما يبدو أساءوا فهم المقاصد التى جعلت « فرويد » يعطى

= ٧ ، ٨ وأنظر : أيضــا :

Fry; R. : Vision & Design, Penguin Books, 1950.

(٤٥) عز الدين اسماعيل • الفن والانسان ص ١٨٦ •

للعقل الباطن كل أهمية • فالواقع أن فرويد كان يشعر بالتعاسة فى عـــالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنيبه ويلات الحـــرب ، وعن قيادته الى بر السلام ، ومن ثم فقد ايمانه بالعقل فى قدرته على الوصول الى الحقيقة ، وراح يبحث عن بديل يمكن أن يوثق فى مقدرته • وقد كان العالم الباطن عنده هو هذا البديل • وفى هذا الصدد يقول «فرويد» «ان العقل الباطن يهيأ حقيقة أصدق من الحقية العليا ، فى حـــين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غبى بدليل أن العقل عجز عن تفادى الكوارث والحروب » • وقد زعم « بريتون » فيما يتصل بنشأة السيريالية أنها قامت على مبدأ تبغيض الناس فى الحروب(٤٦) •

ترى هل نجح السيرياليون فى تطبيـــق مبادىء التحليل النفسى كمـــا قدمه فرويد ؟ هذا هو ما سنعالجه حينما نتناول بالنقد النظـــريات التى فسرت عملية الابداع الفنى •

اللاشعور الجمعى عند يونج :

اتفق يونج مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الابداع الفنى ، لكنـــه اختلف عنه فى الحديث عن اللاشـــعور ، ففى حين أن معظم اللاشـــعور مكتسب وشخصى عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج ، أحدهمـــا شخصى والآخر جمعى انتقل بالوراثة الى الشخص حاملا آثار خبـــرات الاسلاف • وهذا القسم الاخير « اللاشعور الجمعى » هو مصدر الاعمال الفنيـــة العظيمـــة •

والواقع أن يونج استنتج وجود اللاشعور الجمعى وأولويتهفى ابداع

---

(٤٦) نفس المرجع • ص ١٨٦ ــ ١٨٧ •

العمــل الفنى من وجود مظــاهر اللاشعور الجمعى فى الاحــلام وعند الذهانيين وفى بعض الاعمال الفنيــة • وذهب بناء على هــذا الى « أن الفنان يمثل الانســان الجمعى Collective man الذى يحمل لاشــعور البشرية ، وبشكل الحياة النفسية الانسانية »[٤٧] •

ويفسر يونج عملية الابــداع الفنى بانســحاب اللبيدو من رمــوزه الاجتماعية التى كان متعلقا بها فى الخارج ، نتيجة لان الاخيرة لم تعــد تصلح لاداء مهمتها وذلك لما أحــدثه تطور المجتمع • وينجم عن هــذا الانسحاب أن يتجه اللبيدو الى داخل الشخصية ، ويحدث أحيانا أن يثير أعمق مناطقها ، فتبــرز بعض كوامن اللاشعور ، ويشــهدها الاشخاص العاديون فى الاحلام ، ويشهدها العباقرة فى اليقظة ، ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيده بروزا ، بأن يمليه على الفنان ليخرجه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا فى وضوح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهــار[٤٨] •

وعلى ذلك فقد يحدث أثناء الازمات الاجتماعيــة عندما ينهار الرمز الذى يقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعى فى أحلام الافراد ، الا أن من شأن الفنان أن تظهر عنده بعض مكنونات اللاشعور فى اليقظة على حين يراها غيره فى المنام وتبعا لذلك فان الفنان لابد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أنه لابد من أن يضطلع بمهمة اعادة التوازن النفسى الى الحقبة التاريخية التى ينتمى اليهــا[٤٩] •

---

(٤٧) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ١٩٢ •
(٤٨) مصطفى سويف • الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٨٥ •
(٤٩) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن • ص ١٩٣ ـ ١٩٤ •

ويذهب يونج الى أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الاخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام • فالمسألة اذن أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة ، فاذا قسمناها بالتساوى بين نواحى نشاطنا المختلفة عشنا أسوياء أما العبقرى فانه يخصص معظمها ستين أو سبعين ، وقد يخصص تسعا وتسعين وحدة لاعماله الفنية اذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعا أن ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الاخرى(٥٠) •

ان الفنان يملك من ناحية نزوعا بشريا عاديا نحو السعادة والرضا والطمأنية فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفا عارما للابداع قد يستبد به أحيانا الى الحد الذى يقهر معه شتى رغباته الشخصية ، ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السىء لابد من أن يلازم الفنان العبقرى•ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حظهم السىء أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية •• اذ لما كانت القدرة الابداعية التى تسيطر على الفنان لابد من أن تؤدى الى تركز طاقته الحيوية فى اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ فى جانب آخر من جوانب حياته ، فان دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة(٥١) •

---

(٥٠) مصطفى سويف • الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٨٦ •
(٥١) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١٠٢ ـ ١٩٣ •

ولعل هذا هو ما عناه يونج بقوله « ان تمتع الفرد بموهبة خاصة انما يعنى انفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد فى اتجاه معين ، واضطراره بالتالى الى الاخفاق فى جوانب حياته الاخرى ، حيث لا يكون لها نصيب معقول من طاقته الحيوية التى أنفقها فى وجه تفوقه وموهبته »(٥٢) •

والجدير بالذكر أن دور الواقع الاجتماعى عند يونج لا يظهر الا فى مهمة واحدة هى مهمة الدفع الى الابداع ، وذلك عندما يحدث به أى تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التى كانت معلقة عليه من ناحية ، وعلى اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى • فتكون النتيجة اندفاع اللبيدو الى داخل الذات يتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل • فمادة الابداع اذا هى اللاشعور الجمعى(٥٣) •

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ، ويعود القهقرى باحثا فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية وهى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر • ورأيه السابق هذا يترابط مع رأيه عن حركة لتاريخ ، ذلك لان يونج رأى أن التغيرات التاريخية لا تعنى تقدما للانسانية ، ولا مجرد استعداد نحو التقدم أو الاتيان بجديد، وانما تعنى تقلب اللاشعور الجمعى لتخرج منه بنموذج بدائى تعلق عليه رمزا جديدا • وبذلك تحصل على اتزان قد يكون جديدا من الناحية الشكلية ، لكنه قديم فى مضمونه ، قدم الآثار المتخلفة عن أسلافنا

52 — Jung; C. G.: Modern Man in search of a soul. Kegan Paul, 1944. P. 190.

(٥٣) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ١٨٧ •

السابقين . ومن هنا كان أصلاح الحاضر عند يونج لا يتم الا بالرجوع الى الماضى(٥٤) .

تحدث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع ، فذكر أن الاسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره . كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحدس بها لا شعوره هى قوة الحدس ، وهو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة . فبالحدس يصل الفنان الى الوتر المشترك ، وبالاسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا اياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز .

ويرى يونج أن البحوث النفسية لا يمكن أن ترقى الى درجة فهم جوهر الفن بوصفه نشاطا ابداعيا ، ولعل هذا يتفق مع ما سبق أن أشار اليه فرويد ، الا أن يونج يرى أن حل هذا يقتضينا انتاج منهج فنى استطيقى من أجل فهم أعمق للفن(٥٥) .

ولننظر الآن فى اجابات فرويد ويونج على ثلاثة من الاسئلة تتعلق بمشكلة الابداع الفنى ، لكى ندرك بوضوح الاختلافات بينهما .

---

(٥٤) يمكن الرجوع فى هذه النقطة وغيرها الى مؤلفات يونج .

a) The integration of the personality, Kegan Paul· 1941·

b) Modern Man in search of a soul, Kegan paul. 1941.

c) Contributions to Analytical psychology, Kegan panl. 1942.

55 — Jung; C· G. : Modren Man in Search of a soul; P· 182·

فعن السؤال : من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يضمنها أعماله؟ اجاب فرويد ويونج بأن الابداع الفنى يرجع الى اللاشعور مع اختلافهما فى تحديد اللاشـــعور ، ففى حـين يرى فرويد أن اللاشـــعور يعود الى الفرد ، فان يونج يرى أنه موروث ينحدر الينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته خبرات الحياة فى نفوسهم من أثر •

وعن السؤال : لماذا يبدع الفنان ، وما هى علة عملية الابداع ذاتها ؟ أجاب فرويد أن العلة تكمن تحت ضغط مركب أوديب Oedipus Complex أو الرغبـــات الشبقية المكبوتة على الحياة النفسية لدى الفنـــان من جهة، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهـــة أخرى ، ومحاولة الفنـــان أن يجد فى الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته • وأجـــاب يونج أن عـــلة الابداع الفنى الممتاز هو تقلقل اللاشـــعور الجمعى Collective unconsious فى فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد •

وعن السؤال : كيف تتم عملية الابداع ؟ أجاب فرويد بالتســـامى ، وأجاب يونج بانسحاب اللبيدو Libido من العالم الخـــارجى وارتداده الى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشعور الجمعى التى تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية Archetypes واستعان بعملية الاسقاط Projection التى ترتكز عنده على الحدس Intuition [٥٦] •

الا أن يونج اتفـــق مع فرويد فى أن التحليل النفسى لا يمكنـــه أن

---

(٥٦) أنظر مصطفى سويف : الإسس النفسية للابداع الفنى ص ١٠٩ ــ ٢٠

يكشف عن طبيعة الابداع الفنى « فالفن هو الميدان الاوحد الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر (٥٧) .

57 — Freud, S. : Totem & Taboo (The basic writings of Siqmund Freud tran, by A. A. Brill, New York 1938. P. 877.

الباب الثانى

نقـــد وتعليـــق

١ ـــ نقد نظرية الالهام أو العبقرية ٠

٢ ـــ نقد النظرية العقلية ٠

٣ ـــ نقد النظرية الاجتماعية ٠

٤ ـــ نقد النظرية السيكولوجية :

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى ٠

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن ٠

ثالثا : النقد الموجه الى يونـج ٠

نقـــد وتعليـــق

وبعد أن عرضنا النظـريات المفسرة للابداع الفنى باســهاب كبير ، تاركين لانصار كل نظرية عرض ما يرونه ، دون أدنى تدخل من جانبنا ، فانه يحق لنا الآن أن نضع هــذه النظريات تحت فحص نقدى دقيـق ، يتناسب مع دقة كلمة « الابــداع » ذاتها ، لكى نخلص فى النهــاية الى تقرير رأى مناسب أو نظرية مناسبة •

١ — والواقع أننا نرفض رفضا قاطعا «نظرية الالهام أو العبقرية»، ذلك لاننا لن نفيــد شيئا ، ولن يستفيد العــلم بدوره شيئا ، من كل تلك الاقوال والاحاديث الطويلة التى يسردها علينا الفنان أو مؤرخ سيرته ، حينما يصف لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الالهية التى عاناها الفنان أثنــاء تلقيه للوحى أو الالهــام ، كما أننــا لن نستطيع أن نكشف عن حقيقة أو طبيعة عملية الابداع الفنى أمام أناس يتحدثون عن تأثير شياطين ملهمة ، أو تدخل قوى خارقة ، أو الانسياق لرؤى وخيالات خفية ، أو الوقوع تحت تأثير سحر غريب أو سر مستغلق • ولن نستطيع بالتالى أن نعرف حقيقة وميض أو بريق أو اشراق أو فيض أو مصــادفة وغير ذلك من ألفاظ مبهمة يستخدمها أنصار هذه النظرية •

وواضح تماما أن مثل تلك الالفاظ أو غيرها التى قصد بها أنصار نظرية الالهام أو العبقرية تفسير وتوضيح نظـريتهم ، وبالتالى تفسـير عملية الابداع الفنى ، لا تؤدى حقا الى التفسير والتوضيح بقدر ما تؤدى الى الغموض والاضطراب وعدم التحدد •

وهم ينادون بالاستسلام للخيال والاحلام ، ذلك الاستسلام الـذى روج له الرومانتيكيون على وجه خاص ، وغيرهم من أنصار هذه النظرية ، ونحن نقول لهم أن الابداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيالات ، فان التجربة لتظهرنا على أن لدى بعض المراهقين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ما تزخر به رؤوسهم ، فلماذا لم ينتج هؤلاء فنا ؟

كما أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقـود العمل الفنى من أوله الى آخره ، فقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كمـا نرويه ، وأنه مكون من لحظات متتابعة فحسب لا تعبأ بترتيب زمانى أو مكانى ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعا من المعقولية • أضف الى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكا من أحلام النوم ، تتقدم فى وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالالفاظ ، ومـع أن هذه الوثبات جميعا تدور حول محور احد ، هو الدافع الى هذا الحلم، فانها اذا جمعت الى بعضـها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل • وينتج عن ذلك أنه لابد من جهد اليقظة كى تخلق من الحـلم فنا ، ولابد لضوء العقل أن ينفذ فى الاحلام ليعيد تنظيمها وربطها وخلقها فى فن أو ابداع فنى •

معنى كلامنا السابق أن الخيالات والاحلام تتضمن فى ثناياها الهامات توجه الفنان نحـــو ابداع فنى ما ، ولكن الفنان يجد نفســه مضطرا الى النفاذ الى هذه الخيالات وتلك الاحلام بنور العقل ، كى يخـلق من تلك الالهامات غير المنتظمة فنا ما . وهذا يعنى أن للعقل دورا هاما . الا أننا اذا أرجعنا الاحلام والخيالات الى أصولها التى تكونت عنها فـلن يبقى للاحلام أو الخيالات أى دور فى ميدان الابداع الفنى .

مما لا شك فيه أن الاحلام بمثابة استمرار أو عكس لامور اليقظة ، أو لامور الوعى ، وأن اللاوعى هو نتاج الوعى ، كما أن الخيال لا يمكن أن يتكون الا عن واقع واعى وفى هذا يقل بوانكاريه « ان العمل اللاواعى لا يتكون ما لم يسبقه ثم يتبعه فترة من العمل الواعى »[1] ويقول كانون « ان التفكير الطويل فى موضوع ما واعطاءه فرصة النضـــج فى الذهن فى حـــالات النوم والراحة ، ينتهى عنـــد أكثرية الباحثين وطـــلاب العلم ، بالهامات وحلول مفاجئة ، كأنما فى العقل ناحية تعمل فى الخفاء أو عـــلى هامش الفكر ، وتحمل الى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفـــة تسمى حالات الالهـــام »[2] .

وعلى هذا النحو اذا كان على الفنان أن يمسك بالالهامات التى قـــد تأتيه عن طريق الحلم والخيال ويتأملها بعقله ، فانه يعلم تمـــاما أن تلك الالهامات المنبثة فى الحلم والخيـــال ليست الا انعكاسا لامور فكر فيهـــا بعمق ولم يجد لها حلا أو مخرجا ملائما يعكسه فى فن ما ، فظلت حبيسة

---

1 — Cavillier; H. : Manuel de philosohie, Tome 1, paris, 1931. P. 595.

2 — Cannon, W. : The way of investigation. chv. P. 75.

فى ذهنه ، مستمرة نحو التخمر والنمو ، حتى تظهر فى صورة حلم نوم أو حلم يقظة أو خيال ، وكأنها جديدة كل الجدة . وهنا نستطيع أن نفهم قول لالو من أن الالهام لا يحدث فجأة ولكنه «رأس مال يتجمع تدريجيا»[٣] . وقول فرتهيمر من « أن انشتين ظل معينا بمشكلته العلمية الرئيسية لمدة سبع سنوات »[٤] والخلاصة ان الالهام المفاجىء ليس الا وليد التفكير المضنى المتواصل ، وأن الفكر سابق على الحلم وعلى الخيال ، سواء أكان هذا الفكر قبلى apriori — أم بعدى .

والثابت أن جميع الناس يحلمون وجميعهم يتخيليون ، وربما كانت أحلام وخيالات بعض المراهقين أغنى وأعمق من خيالات وأحلام الفنان ، ولكن ذلك لا يؤدى الى النتيجة القائلة ان كل الناس فنانون .. فلماذا ؟ يبدو أن الامر يتطلب أمورا أخرى أكثر من الاحلام والخيالات .. أنه يتطلب القدرة على التنظيم ، والقدرة الهائلة على التركيب ، والقدرة الفائقة على التنفيذ .

واذا كانت القدرة على التنظيم والمقدرة على التركيب ، من القدرات العقلية والفكرية التى لابد أن نسلم بوجودها فى عملية الابداع الفنى ، واذا كنا قد بينا أهمية الدور الذى يقوم به العقل ، فيبقى أن نناقش مسألة التنفيذ أو الآداء L'éxectution

والحق أن القائلين بنظرية الالهام أو العبقرية أغفلوا تماما مسألة

---

3. — Lalo : Introduction - a I Esthétique, ch 1. P. 17.
4 — Wertheimer; M. : productive thinking, New York and London, 1945. p. 103.

الآداء أو التنفيذ ، مع أهمية هذه المسألة القصوى فى اكتمال العمل الفنى، بحيث يعد هذا عيبا كبيرا فى نظريتهم • فبدون الاداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن ابداعا فنيا ما قد حدث،أو أن الهاما فنيا قد تحقق ، بل ستبقى الالهامات والابداعات داخـل الذات وكأنها غير موجودة ، طـالما أنها لم تتحقق فى الخارج • ان ما يميز الفنان عن غيره من الناس هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما،فاذا أنمحت هذه القدرة لم يعد فنانا وانما انخرط فى جماهير الناس •

ونحن لا نكتفى هنا ببيان أن التنفيذ هو ما يميز الفنان عن غيره من الناس ، بل نضيف أن الفنـان كثيرا ما يغير من أفكاره أثناء التنفيـذ أو الاداء ، وذلك حينما لا تطـاوعه المادة ، أو حينما يرى أن عمـله يقتضى اضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الآداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها — وان كانت امتدادا أو معارضة لفكرته الاولى قبل التنفيذ — تقوده الى تحقيق أفضل ، أو عمل أجود وهكذا •

ولهذا قلنا أن اغفال عنصر التنفيذ أو الاداء يعد عيبا رئيسيا من عيوب نظرية الالهام أو العبقرية • وهى فى اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفيـة والشياطين الملهمة قد أوصدت الباب أمام عنصر رئيسى من عناصر الابداع الفنى الا وهو عنصر الآداء أو التنفيذ •

تحدث أنصار هذه النظرية عن أن الابداع الفنى يهرب من كل سيطرة بشرية ، وأن الفنان أسير لاله وشيطان يتملكه ، يكون أداة طيعة فى يده ، أو قابلا فريدا لشتى التأثيرات الالهية أو حتى الشيطانية • وأن الفنـان يصبح مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فـوق الطبيعة ، لا

حرية له ولا اختيار(٥) ، وأنه ليس أكثر من وسيط بين عامة الناس وقوة غامضة تفوق البشرية أو روح أبدية أو بمعنى آخر اله(٦) • كما تحدثوا عن أن الالهام يشرق على الفنان فى ومضة لا تكترث بفكر أو ارادة ، حيث تتهاوى سيطرته على نفسه ، وتنمحى ارادته أمام انفجار فجائى(٧) ، حين تدهمه لحظات الابداع الفجائية التى وصفها كلاى Clay بأنها تصطحب بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ،بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها • وغـير ذلك من الاقوال التى عرضنا لهـا تفصيلا أثناء عرضنا لهذه النظرية • وهى جميعا تتفق على تصوير الفنان على أنه شخص سلبت ارادته ، وتوقف عقـله ، وجمدت احسـاساته ، انتظارا لانهمار سيل الالهام عليه من قوة خفية لا نعرف ولا يعرف هـو حقيقتهـا •

ويبدو أن هذه الاقوال وأمثالها كانت نقلا مباشرا دون أدنى فهم عن أفلاطون ، ويكفى أن نذكر هنا بعض فقرات كتبها أفلاطون ، لكى تكتمل صورة الفنان وقد سلبت ارادته وانمحى عقله ، وهى نفس الدعـوة التى ساقها أنصار هذه النظرية فى العصور الحديثة والمعاصرة يقول أفلاطون « ان براعتك فى الكلام عن هوميروس لا تعزى الى فن • •لكنها تأتيك من قوة الهية تحركك » ويقول فى فقرة أخرى « ان شعراء الملاحم الممتازين جميعا لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى » ويذكر أيضا أن « الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون ،

---

5 — Max Shoen : Art and Beauty, New york 1932, p. 67.

(٦) آلان روب جرييبة : نحـو رواية جديدة ، ترجمـة مصطفى ابراهيـم مصطفى ، مراجعة لويس عوض ، ص ٢٠ ــ ٢١ •

7 — Max shoen : Art and Beauty P. 67.

اذ حينما يبدأون اللحن والتوقيـع بأخذهم هيام عنيف ، وينـزل عليهم الوحى الالهى » كما يذكر أفلاطون أن « كاهنات باخوس •• عندما ينزل بهن الوحى الالهى يهذين ولا يعـين » ويذكر أن « الشاعر كائن أثـيرى مقدس ذو جناحين ، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ، وما دام الانسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر » • ويذكر أن « الاله يفقد الشـعراء صوابهم ليتخـذهم وسطاء •• وهـؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرين بأنفسهم ، وأنه الاله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم » • ويذكر كذلك أن الشعراء « ما هم الا مترجمون عن الآلهة ، كل عن الاله الذى يحل فيه »(٨) •

واضح اذن أن صورة الفنان المسلوب الارادة المنمحى الوعى كانت موجودة عند أفلاطون وعنه أخذها أنصار هذه النظرية ، ولكن لماذا نقـول أنهم نقلوا عبارات أفلاطون دون فهم ؟ لقد استند أفلاطون الى أسطورة يونانية تحكى وجود بنات لكبير الآلهة زوس هن ربات الفنون ، وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن معين ، فللشعر ربة ، وللخطابة ربـة وللدراما ربة •• وهكذا ، ومن هنا نفهم قول أفلاطون من أن كل فنـان انما يترجم عن « الاله الذى يحل فيه » ترى هل قبل المحدثون والمعاصرون هذه الاسطورة ؟ أعنى هل قبلوا وجود تسع ربات للفنون أم زادوا عددها وغيروا طبيعتها أم قللوا هذه الاعداد ؟ هذا ما لم يتضح فى كتابات أنصار هذه النظرية ، بل نستطيع أن نقرر أنهم زادوا المسألة غموضا فلم يتحدثوا عن عدد أو طبيعة القوى الالهية أو الغيبية أو حتى الشياطين الملهمـة ،

---

(٨) أنظر : أفلاطون : محـاورة أيون أو عن الالياذة ، ترجمـة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، ص ٣٧ •

ومعنى هذا أن بقى مصدر الالهام عندهم ـ غامضا وغير محدد ، وأكثر اضطرابا مما نجده عند أفلاطون •

لقد كانت الدولة أيام أفلاطون مدينة تسمى دولة المدينة city state وكان العدد المناسب لهذه الدولة المدينة فى حدود مائة ألف نسمة ، بل اننا نجد أرسطو ذاته يشترط ألا يتجاوز سكان الدولة مائة ألف نسمة بأيـة صورة حتى لا يختل نظامها(٩) • فاذا افترضنا أن عدد الفنانين فى حدود تسعين ، وربات الفنون تسع ، فان كل ربة اذن تستطيع أن تلهم حوالى عشرة كمتوسط حسابى • ولكن مـاذا نقول عن عالمنا المعاصر وقد تمكنت وسائل الاتصال من اجتياز الحدود ، وأصبح من السهل على الانسـان الشرقى تماما أن يعرف الفنان الغربى والعكس ، وأصبح عدد الفنـانين لا عد له ولا حصر ، هل نقول أن هناك آلهة ملهمة كثيرة تتوافق مع هذه الكثرة ، أو نقول أن كل ربة من ربات الفنون التسعة قد زادت أعبائهـا

---

(٩) على عبد المعطى محمد : الفكر السياسى الغربى، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية ١٩٧٥ ص ٦٨ • وانظر لمزيـد من المعرفة بدولة المدينة الاغريقيـة والفكر السياسى لدى الاغريق •

a) Fowler : City State of the Greeks and Romans

b) Barker; E. : Greek political theory, London 1925.

c) Farington; B : Science and politics in the ancient world, New york 1902.

d) Willoughly; W. : political theories of the ancient world New yoork 1903.

e) Geiser, K. F. & jazi, O. : political philosophy From plato to jermy Bentham. New york 1927.

f) Marry; R, H. : The history of political Science from plato to the present, New york 1926.

حتى يتم الهام كل فنان ، أو نكتفى بالقول بأنها قوى خفية وحسب دون أن نحدد أعدادها كما زعم بعض أنصار هذه النظرية ؟ أم ماذا بالضبط ؟

الواقع أن اسطورية أفلاطون — رغم أننا لا نوافقه عليها — هى أشد تماسكا من الاسطورية المعاصرة • فهى متهافتة وغير علمية وينقصها كل شىء ، ما دامت لا تعتمد على واقع أو فكر أو علم •

واذا كان الفنان لا يتوقف عن ابداعه الفنى ، وعن انتاجه الفنى ، الا بعد أن يحدث له — خلل فكرى أو جسمى أو عصبى ، واذا كان لا يقعد عن الابداع الفنى لفترة الا لعدم تبلور الفكرة فى ذهنه ، أو أن المادة لا تطاوعه على تجسيد فكرته ، أو لمزيد من البحث والدراسة ، فان نظرية الالهام أو العبقرية لا تقبل هذه الاسباب ، وتحيلنا الى سبب خفى كعادتها ، عنه يتوقف الفنان اما لفترة واما الى الابد ، هذا السبب الخفى هو منع ربة الفن أو الشيطان الملهم الالهام عن الفنان لفترة أو للابد • وأفلاطون مسئول عن هذه الفكرة أيضا وعنه أخذها أنصار هذه النظرية وروجوا لها ، فأفلاطون هو القائل بأن « تونيخوس •• الخالكيدى الذى لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر ، •• نظم نشيد أبولون الذى يتغنى به الناس جميعا ، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله ، وهو من ابداع ربة الشعر •• فهذا الشعر الجميل ليس من صنع الانسان ولا من نظم البشر ، لكنه سماوى من صنع الآلهة[١٠] •

ومعنى هذا أن تونيخوس فى حد ذاته ليس فنانا عبقريا ، الا فى وقت

---

(١٠) افلاطون : ايون أو عن الالياذة ، ص ٣٧ •

واحد هو الوقت الذى ألهمته فيه ربة الشعر نشيد أبولون ، وعدا هـذا الوقت وحينما توقفت ربة الشعر عن أن تمده بالهام ، تخبط فى قصائده ، أو توقف ، فلم يصبح عبقريا ، وزالت عنه صفة كونه فنانا مبدعا •

وهكذا تنتهى بنا هذه النظرية الى تصـوير الفنان على أنه مسـلوب الارادة ملغى العقل ، لا حرية له ولا اختيار • لا يبدع ولا يعمل الا اذا تم الهامه من قوى غيبية • وهذه القوى الاسطورية هى التى توقف الفنان لفترة أو للابد لاسباب خفية هى الاخرى • ونحن مضطرون لان نقـرر أنها أسباب خفية ، لان هذه النظرية لا تبين سبب المنح أو المنع ، وتتركنا نفترض أن الآلهة ربما غضبت مع الفنان فمنعت عنه الالهام ، ثم تصالحت وصفحت عنه فأعادت له الالهام ، ثم هى تغضب مع فنان آخر الى الابد فتوقفـه عن الابداع الى الابد وهكذا • وهـى مسائل بالطبع خرافيـة وأسطورية تتفق مع خرافية وأسطورية النظرية كلها •

كانت الآلهة عند اليونان تعيش فوق جبال الاولمب ، وهى تشبه البشر الى حد كبير ، فهى تأكل وتشرب وتلهو وتمرح وتغضب وتفرح •• وهكذا وطبقا لهذا التصور الاسطورى للالهة عند اليونان • يمكن أن يغضب اله عن فنـان فيمنع عنه الالهـام أو العكس ، ولكن كيف قبـل المحـدثون والمعاصرون هذا التصـور الاسطورى القديم ، ولقد نضج التصـور عن الاله كثيرا بفضل الاديان السماوية الثلاث على الاقل ؟ ان قالوا أنهم لم يقبلوه فبماذا يفسرون توقف الفنان نهائيا أو الى حين ، وان قبلوه فقد وقعوا تحت فكر خرافى دفين لا يقبله الدين فضلا عن العقل •

ولنمض الآن الى نقد آخر خرافة من خرافات هذه النظرية ، ألا وهى

خرافة ما سماه أنصار هذه النظـرية بالاصالة وما يرتبط بها من وحـدة وانفصال عن المجتمع وعن الآخرين : « فاحساس الفنان بالاصالة لابدوأن يقترن بالشعور بالوحدة »[١١] كما أن « الاصالة تعطى نوعا من الانفصال Dis continuité [١٢] وتفسير ذلك طبقا لهذه النظرية سهل ويسـير ، اذ الفنان وهو يتلقى الهاماته من الله أو شيطان ليس بحـاجة الى مجتمع أو انسان آخر أو طبيعة خارجية جمالية . أنه يعيش وحيدا غريبا منفصـلا عن كل علاقة ، بعيدا حتى عن عقـله ، مسلوب الارادة ، منتظرا البـرق السماوى أو الرعد الشيطانى .

لقد قررت هذه النظرية أن الفنان مخلوق أصيل كل الاصالة ، وكأنمـا هو موجود الهى قد هبط من السماء وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن انسان آخر ، غير خاضع لمجتمـع أو تاريخ ، وغير مقيـد بقوانين أو نواميس وأن فن الفنان ببساطة لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم ، دون أدنى مقدمات أو ارهاصات أو وعى ، فهـو من ثم حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه علينا الفنان لاول مرة « لم يكن فى الامكان التنبؤ به سلفا »[١٣] .

ويحق لنا أن نتساءل هنا كيف تتفق هذه الاصالة التى ذكرها أنصار هذه النظرية مع تصور فنان مسلوب الارادة . فاقد الوعى ، هو مجرد قابل للالهامات ، أو وسيط بين الله وشيطان وبين بشر ، أو مردد لفن الهى

---

11 — Bayer; Traité d' Esthetique, paris 1955, P. 195.
12 — Polin, R. : De l' originalité dans l'art, Revue des Sciences Humaines, jullet - Sep - 1954.
13 — Bergsen, H : La penseé et le Mouvant, P. 14.

دون أدنى تفكير واختيار ، كيف تتفق هذه الاصالة مع تصور فنان لا تهتم هذه النظرية ببيان قدرته أولا قدرته على الآداء والتنفيذ ، وكأن الاله أو الشيطان هو الذى ينفذ عن الفنان السلبى هذا أعماله •

لندرس الآن كل عبارة من العبارات التى أوردها أنصار هذه النظرية فى تقريرهم عن فكرة الاصالة هذه ، فأول عبارة هى « أن الفنان مخـلوق أصيل كل الاصالة » مجرد عبث أجوف ، فكيف يكون الفنان أصيلا وهـو لم يبدع أى شىء ، ولم يفعل أى شىء ، فالآداء أو التنفيذ ليس هاما،وهو وسيط أو قابل سلبى ، وهو لا يبدع الا حين يلهمـه الاله أو الشيطان ، واستمراره وتوقفه فى عمله ليس بيده ، ونبوغه أو تفوقه أو ابداعه لا يرجع اليه •• فحسب منطق هذه النظرية ، تكون ربات الفنون أو الآلهة أو الشياطين الملهمة ـــ لاالفنان نفسهـ ــ هى وحدها الاصيلة ، اذا جـاز أن نضيف اليها التنفيذ اليدوى أو الحركى أو اللغوى،والآداء الذى يرتبط بالمـــادة •

ويتضح من ذلك فساد العبارة التالية : « كأنما الفنان موجود الهى قد هبط من السماء » فليس ثمة أدنى تساوق بين اله خالق وانسان قابل ، بين اله ملهم وفنان ملهم ، بين اله مريد وبين فنان منعدم الارادة ، بين اله مبدع وفنان مردد للابداع الالهى ـــ نقول ليس ثمة تساوق ونضيف أنه ليس ثمة تشابه قد تعنيه كلمة « كأنما » • والنتيجة أنه لا تساوق ولا تشابه ، فالعبارة اذن فاســدة •

نعم ان فن الفنان حسب هذه النظرية لن يكون منبثقا عن فن انسان آخر أو عن مجتمع ، أو تاريخ ، أو نواميس ، أو زمان أو مكان • لـــكن

نتيجة هذا لا تكون الاصـــالة ، اذ لا يخفى أن الاصـــالة لا يمكن هنا أن تنسب الى الفنان لانه فنه ليس منبثقا عن ذاته ، وانما هو منبثق عن اله ، أو خاضع لشيطان أو مقيد بقوى خفية غيبية ، يكون لها كل التأثير عــلى الفنان الذى لا تأثير ولا شخصية ولا فعل بل لا ابداع له الا اذا سمحت بذلك تلك القوى الخفية •

وليس صحيحا بالتالى أن فن الفنان قد « خلق من العدم » انه خلق حسب هـــذه النظـــرية ذاتها ابتداء من اله أو شـــيطان ، أن كان وراءه وجود ما ، هى تلك القوى الخفية التى تمسكت بها هذه النظرية وأعطتها كل أهميـــة •

أما العبارة الثالثة « بأن الفن حدث مبتكر ، سر جديد يذيعه الفنان لاول مرة ، لم يكن فى الامكان التنبؤ به سلفا » فيمـــكن أن تكون صحيحة اذا قلنا لان الفن نابع عن الذات ، النفس أو العقل • ولكنها تفقد قيمتها اذا قلنا لان الفن الهى ، ولما كان أنصار هذه النظرية يتمسكون بأن الفن ذو منبع الهى ، فان العبارة السابقة بتعاملها مع الغيبيات تفقد تماما كل معنى لها وتقع تحت ما عددناه خرافيا وتندرج تحت ما رفضناه آنفا لعدم علميته ، وعـــدم وقوعه تحت أى ميكرسكوب ، وخضـــوعه لاى ادراك انســـانى •

وهكذا تتساقط كل أركان نظرية الالهام أو العبقرية، وتتهاوى جدرانها، لانها ارتكزت على رمال ، وتعلقت بأوهام ، وتشبثت بأشباح وغيبيات ، فعقدت مشكلة الابداع الفنى وزادتها غموضا ، فى حين كان القصد منهـــا تفسير الابداع وتوضيح عملياته•ونحن بدورنا لا نملك الا أن نرفض هذه

النظرية رفضا تاما فى كل ما جاءت به ، وأكدت عليه ، وسارت وفقه .. ولننتقل الآن الى النظرية الثانية وهى النظرية العقلية .

٢ ـ أفاض العقليون فى بيان مدى أهمية العقل البشرى فى عملية الابداع الفنى ، فذهب جويو مثلا الى أن الفنان « خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وأنه يخلق العواطف عن طريق هذه الافكار »[١٤] . وذهب بوزانكيت الى « أن الانتاج فى ميدان الفن الخلاق ـ حيثما يكون ـ هو صورة من الادراك العقلى »[١٥] راجعا الى فلسفته الخاصة فى الجمال التى تقرر أن « الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها »[١٦] وبديهى أن الفلسفة تعتمد على التأمل العقلى لا التجربة . ومن ثم يصبح الفنان « متأملا بأدق معنى من معانى التأمل»[١٧] وبوزانكيت لاينكر الدور الهام للمخيلة، الا أنه يرى أن هذه المخيلة « ليست الا العقل وهو يمارس نشاطه ، أو هى العقل وهو يعمل بحرية »[١٨] . ومن ثم تتكون لدينا صورة للفنان باعتباره « مستغرقا فى تأمل موضوعاته بذهن متحرر من كل قيد[١٩] وأنه يعى عملة تماما ويبذل فكرة فيه ، فالوعى عندهم أساس كل شىء،وأساس حتى ما يسمى باللاوعى[٢٠] . وأن عمل الفنان ذاته ليس الا « عملية عقلية واعية »[٢١] .

---

(١٤) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥٨ .

15 — Bosanquet, B. : Three Lectures an aesthetic P. 17.

16 — Bosanquet, B. : Ahistory of aesthetic, Pix.

(١٧) على عبد المعطى محمد : بوزانكيت ، قمة المثالية فى انجلترا،ص٢٧٢

18 — Bosanquet, B. : Three Lectures on aesthetic, P. 29.

19 — Cannon, W. : The way of investigation P. 75.

20 — Cavillier, H. : Manuel de philosophie Tome, 1 P. 595.

(٢١) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٠ .

وأكد بعضهم أن الفن لهو عقلى (كانت وشيلر) . وربط بعضهم الآخر بين أصالة العمل الفنى وبين المعقولية[22] . بينما ارتأى شوبنهور أنه لا ابداع بدون ارادة ، وأن هذه الارادة تشكل نفسها فى أفكار شتى ينتج عنها الفنون المختلفة[23] . وهكذا أصبح الفن مستند اـ أولا وبالذات ـ الى معقولية الصور[24] . وأصبح الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم[25] .

ويعزى الفضل الى كاترين باتريك وولاس وجيلفورد فى بيان كيفية قيام أو تكون الابداع فى الفكر المبدع ، فذهبت باتريك الى أن عملية الابداع الفنى تنجم عن الفكر المبدع ، وأنها تمر فى أربع مراحل متتالية هى : الاستعداد والتأهب ، والأفراخ ، وتبلور الفكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة[26] . وهى تقابل مراحل الاعداد ، والتخمر ، والكشف ، والتحقيق عند ولاس وجيلفورد[27] . ويجب أن نضع فى ذهننا أن هذه المراحل كلها تتم قبل اقدام الفنان على التنفيذ أو الاداء ، فحتى المرحلة الاخيرة « التحقيق أو تفصيل الفكرة العامة » تتم فى الذهن

---

(٢٢) أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، ص ٥١ .

23 — Thomas Mann: The living Thoughts of Schopenhaur, P. 187.

24 — Cassirer; E. : The Philosophy of Symbolic forms. P. 25.

(٢٥) جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٥١ .

(٢٦) انظــر :

A. Patrick, C. : Creative thought in poets, Arch, psychol. 945.

B. Patrick, C. : Creative thought in Artists. J. psychol. 937.

27 — Woodworth, R. : Expermintal psychology, p. 837.

أولا ، اذ ليس من المعقول أن يتجه الفكر من مرحلة تبلور الفكرة العامة أو الكشف الى التنفيذ مباشرة ، دون أن يناقش الفكر ذاته فى مسألة التفاصيل •

واذا كانت باتريك قد دعمت أقوالها ببحوث تجريبية فان جيلفورد قد أخذ على عاتقه استخدام منهج التحليل العاملى لبيان كيف أن الابداع بوجه عام انما يعتمد على الجانب العقلى ، ولقد أماط جيلفورد اللثام عن غوامض عملية الابداع ، واتاح لنا كشفا أكبر لقدرات العقل الابداعية ، وفهما أعظم لقواه المؤثرة فى عملية الابداع •

ان الفكر المبدع يتميز بالقدرة على الاحساس بوجود مشكلات تتطلب حلا ، والقدرة على اعادة تنظيم الافكار وربطها بسهولة ، والقدرة على انتاج عدد كبير من الافكار فى وحدة زمنية معينة مما ينتج فرصة أكبر لايجاد أفكار ابداعية ، ومرونة الفكر ، وأصالته ، والقدرة على التحليل والتركيب ، والتجديد ، والتقييم الذى يتطلب اختيارا أو انتقاء[٢٨] • وبعد أن كشف جيلفورد عن خصوبة العقل انتهى الى أن عوامل الاصالة والمرونة ، والطلاقة (أى القدرة على انتاج عدد كبير من الافكار فى وحدة زمنية معينة) هى المكونات الرئيسية للابداع فى العلم والاختراع والفنون[٢٩] •

---

(٢٨) انظر :

A. Thurstoen. L.L. "Creative Talent". J. Application of psychology, 1952. 18-37.

B. Dougan & Wolch : Originalty Ratings of Department, J. app. psychol. 1949. 33,31-43.

29 — Guilford, J. P. : Creative Abilities in the Arts, Pshychol. Rev. 1927. 64, 110-118.

أرجع العقليون اذن عملية الابداع الفنى الى العقل البشرى ، بينما رأى أنصار نظرية الالهـام أو العبقرية أن الابداع الفنى انما يعود الى قـوى خفية غيبية أو شياطين ملهمة والحـق أنه شتان بين النظريتين ، فالفارق كبير بين نظرية تؤكد أهمية العقل ، ونظرية تنكر دوره ، بين نظرية تلتزم بواقع الفكر ، وأخرى تحلق فى ضباب وفوضى الأساطير،بين نظرية تحصر الابداع فى نطـاق انسانى معلوم وأخرى حلقت به فى عـالم الهى غيبى مجهول ، بين نظرية تؤمن بالعلم ونظرية تؤمن بالخرافة .

ان فضل النظرية العقلية الكبير انما يرجع أساسا الى تخليص الذهن وتحريره من كل فكر غيبى . ومن كل تفكير أسطورى ، بل تحرير مشـكلة الابداع الفنى ذاتها من الخـرافات والغيبيات التى ألحقتها بها نظـرية الالهام أو العبقرية ، وها هنا تتميز النظرية العقلية بطابع العلمية ، ذلك الطابع الذى يترابط مع ما قرره بسكا لمن قبل من أن « كل عظمة الانسان تنحصر فى الفـكر »[30] الذى ينفـذ ببصيرة وهـدوء واتزان فى كل ما يعتلجنا ، فيحيله الى الابداع أو اختراع فى علم أو فن .

الا أننا لا يمـكن أن نغفر لهـذه النظرية اهمالها لعنصر التنفيـذ أو الاداء الذى لولاه لمـا أمكن لابداع ما أن يظهر الى الوجـود . حقا لقد قضت هذه النظرية على خرافات وأسـاطير النظرية السابقة . وأماطت اللثام عن ماهية الفكر المبدع وتغلغلت الى داخـل العقل البشرى تكشف بجسارة عن قواه وقدراته وعملياته ، لكنها أغفلت عمل الفنـان أو تنفيذه للفكرة ، مع أن هذا الاغفال يمثل خطورة عاتية . ولعل هذا هو الذى دعى

---

30 — Bascal, B. : Pénsées,

آلان لان يقول « ان المرء لا يبتكر الا بالعمل »[٣١] • وأن « العمل الفنى لا يمكن أن يتحقق الا بعد أن يهجر الفنان عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، لكى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتاج العملى»[٣٢] • ذلك أن المخيلة «لا تعرف سوى الامل أو التمنى أو الرجاء اما اليد الصانعة فهى التى تقدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المـــادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الانصات الى نداء الموضوع »[٣٣] •

ها هنا يتقدم الينا الفنان على أنه رجـــل صانع يخلع على مصنوعات الانسان طابعا استطيقيا[٣٤] •ويقدم الينا الفن وهو مرتبط تماما بالصناعة. حيث يكون الفن لباب الصناعة ، أو يكون الصناعة فى أسمى معانيها ، أو العمل الذى يستحق عن جدارة لفظ الصنعة أو التكنيك[٣٥] • ولقد رأى سوريو هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والصناعة[٣٦] وقرر أن الفنان ليس مخلوقا شاذا أو كائنا فذا وانما هـــو شخص محترف مثله فى ذلك مثـــل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة يتخصص فى أداء عمل معين ، لابد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ، كما قرر سوريو ـــ استمرارا لاتجاهه هذا ـــ أن الفن فى صميمه عمل شبيه بغيره من الاعمال المهنية الاخرى التى تستلزم الحرفة والدراســـة والتخصص والمحاولة والخطأ والانكباب المضنى على الانتاج • وفى نفس المعنى يذهب

---

31 — Alain : Systém des Beaux-Arts, Gallimard 1926, P.34.

32 — Ibid : P. 33.

33 — Ibid : P. 35.

34 — Jean Cassou : Situation de l'Art Moderne P. 118.

35 — Denis Huisman : L'Esthétique, P. 125.

36 — Souriau; E. L'avenir de l'Esthétique P. 125.

فيشر الى أنه لابد للفنان « أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغى أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة ، واخضاعها لسلطان الفن »(٣٧) .

ولا يمكن اذن لعملية الابداع الفنى أن تتم بدون التنفيذ أو الأداء ، أى بدون النظر الى الفن باعتباره حرفة أو صناعة «والا لاصبحت الافكار المبدعة حبيسة الذهن البشرى ، ولاصبح الفن غير موجود الا فى ذهن الفنانين ، مع صعوبة القول بأن هذا الانسان فنان أم لا ، اذ ما هو محك الحكم بأن هذا فنان عبقرى أو فيلسوف أو عالم .. الخ،ما دام لا ابداع الا فى العقل ، أى داخل الذهن ، دون أدنى تحقيق فى الخارج .

لابد اذن للفكر المبدع من أن يتخارج عن ذاته ، لكى يتم التحقيق أو التنفيذ فى الخارج ، ان الابداع لابد من أن يمر من مرحلة ذهنية الى مرحلة عملية تثبت فيها الفكرة المبدعة فى مادة ما ، أو تتشكل فيها الافكار بواسطة مواد مختلفة تتفاوت بين درجات الشفافية والجسمية الممتلئة ، أى بين الصوت (الموسيقى ـ الشعر) وبين المادة الغليظة (العمارة ـ النحت) . والفنان لا ينفذ الفكرة بعقله ، فعقله لا ينحت ولا ينطق ولا يرسم .. الخ ، انه ينفذ الفكرة بلسانه أو بيده خلال وسائط مادية (فرشاه .. أزميل .. قلم .. بيانو .. الخ) وهكذا تكون للمادة أهميتها وضروريتها فى عملية الابداع .

ومن ثم فان النقد الذى وجهناه لنظرية الالهام أو العبقرية بخصوص اهمالها للاداء أو التنفيذ ، ينسحب بدوره على النظرية العقلية ، رغم أن

---

(٣٧) ارنست فيشر . ضرورة الفن ، ص١٠ .

النظرية الاخيرة تختلف جذريا عن النظرية الاولى • اننا نقول لانصـــار النظرية العقلية ان على الفنان أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله الفنى ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه الى حيز التنفيـــذ •

واذا كان أنصار هذه النظرية يقـــررون أن الابداع الفنى ناجـــم عن الفكر المبدع ، فلنا أن نسأل هنا ـــ بغية مزيد من الدقة ـــ ومن أين ينجم هذا الفكر ذاته ؟ هل الفكر انعكاس للمادة كما ترى النظرية الماركسية ؟ أم أنه يوجد وجودا فطريا فى الانسان ؟ أم أنه جماع هذا وذاك ؟ هناك رأى يقول أن الفكرة فى العمل الفنى انما ترد الفنان أثناء قيامه بعمليـــة الانتاج الفنى أى أنها تتولد وتنمو وتتطو رأثناء العمل نفسه • فالفكرة لا تسبق العمل الفنى بل هى كثيرا ما تتحدد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع ذاتها • ولهذا فان الفنان هـــو من بين أصحاب الابداع جميعـــا أشدهم حاجة الى أن ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج على حد تعبير أوجست كونت[٣٨] • ومعنى هـــذا أن الفنان كثيرا ما تطرأ عليـــه أفكار ابداعية أثناء العمل •• أثناء مقاومة المادة له •• أو اثنـــاء عدم مطاوعتها لفكرته •• أو اثناء ما تفرضه عليه طبيعة المادة من أفكار تتوافق مع تلك الطبيعة •• أو أثنـــاء دراسته لمادته •• أو مشـــاهدته لها •• أو لمســـه لأوتارها •• الخ والنتيجة أن المادة قد توحى للفنان أثناء العمل ـــ وقبله فى بعض الاحيان ـــ بأفكار ابداعية •

لكن هناك من يقول ان نفوسنا الانسانية كانت تعيش فى عـــالم مثالى

---

(٣٨) زكريا ابراهيم • مشكلة الفن ، ص ١٠١ ـ ١٠٢ •

قبل أن تهبط الى الارض وتختص كل نفس بجسم ، وأن نفوسنا قد سبق لها رؤية وتمثل كل المثل ومن ضمنها مثال الجمال بالذات ، وأنها لا تحتاج الآن الا لمجرد تذكر ما سبق أن شاهدته وعاينته ، حيث أن المعرفة تذكر والجهل نسيان (أفلاطون) • وتعنى هذه النظرية أن الافكار فطرية فينا ولا تكتسب من الخارج بأى حال من الاحوال • ورغم أن أرسطو قد وجه انتقاداته لنظرية المثل الافلاطونية هذه ، وأنزل الفلسفة من السماء الى الارض ، واقتنع كثير من الفلاسفة والناس بالقضاء على هذا العالم المثالى الافلاطونى ، الا أن كثيرا من الفلاسفة العقليين فى العصور الحديثة وعلى رأسهم ديكارت قد انتهوا الى نفس نتيجة أفلاطون وهى أن العقل أعدل الاشياء قسمة بين الناس وأن الافكار فطرية كامنة فينا لا تستقى من الخارج •

ولا شك أن القول بأن الافكا رتنجم عن المادة أو الواقع الخارجى يمكن تأصيله فلسفيا بارجاعه الى فلسفة أرسطو ولوك وهيوم وغيرهم من الفلاسفة التجريبيين ، فلوك مثلا يرى أن العقل لوحة بيضاء ينقش عليها كل شىء من التجربة ، وأن الحواس تنقل الينا العالم الخارجى بينما الاستبطان ينقل الينا عالمنا الداخلى الباطنى من تفكير وشعور وارادة وشك ••• الخ(٣٩) • والاستبطان عند لوك حسى ومن ثم تكون كل معارفنا وأفكارنا مكتسبة بواسطة الحواس يقول آرون « ان الافكار عند لوك مشتقة كلها من الحواس »(٤٠) •

---

(٣٩) على عبد المعطى محمد : ليبنتز دار الكتب الجامعية الاسكندرية ١٩٧٢ ، ص ٢٥٥ •

40 — Aaroon : john lock, oxford, London 1937. P. 223.

أما الرأى الثالث فهو جماع للرأيين السابقين ويمكن أن نتمثله فى فلسفتى كانط وليبنتز ، ذلك أن كانط جمع فى فلسفته النقدية بين الحس والعقل معا : الاساس الحسى يتمثل فى العالم الخارجى بما يبدو فيه من ظواهر ، والاساس العقلى يتمثل فى ثلاث قوى ، الحساسية الصورية، والفهم الصورى ، والنطق الصورى ، ولابد من تضافر هذين الاساسين معا : اذ الاساس الحسى وحده يمنحنا كل ما هو مبعثر من الاحساسات ، كما أن الاساس العقلى وحده ليس أكثر من مجرد صيغ جوفاء فارغة خالية من أى محتوى أو مضمون •

ان الاحساسات تأتى من الخارج مشتتة ومبعثرة وفرادى ، ثم يأتى دور العقل فيوحد بواسطة الحساسية الصورية هذه الاحساسات فى صورتى الزمان والمكان ، والزمان والمكان عند كانط صورتان أو مقولتان عقليتان ، وبعد ذلك يأتى دور الفهم الصورى فيتدخل بمقولاته المختلفة مثل العلية والجوهرية والكمية والكيفية •• الخ فيصيغ تلك الاحساسات صياغة أكثر دقة ويحيلها الى أمر أكثر معقولية وفهما •

ولكن العقل لا يتوقف عند هذا الحد ، اذ أننا نجد فيه قوة ثالثة هى قوة النطق الصورى • وتحاول هذه القوة الاخيرة أن تربط بين الظواهر الخارجية فى وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم العالم • ثم تحاول مرة ثانية أن تربط بين الظواهر الداخلية فى وحدة أعلى ، وينتج عن هذا الربط اسم النفس • ثم تربط قوة النطق الصورى بين العالم والنفس محاولة ايجاد علة لهما ومن ثم تتوصل الى الله •

ولما كان العالم كفكرة لا يخضع ككل للحواس ، وكان الامر كذلك

بالنسبة الى النفس والله ، فانه ينجم ثلاثة أغاليط تدرسها ثلاثة علوم نظرية : الأغلوطة الاولى هى اغلوطة العالم الذى يدرسه علم الطبيعة النظرى ، والاغلوطة الثانية هى اغلوطة النفس ويدرسها علم النفس النظرى ، والاغلوطة الثالثة والاخيرة هى أغلوطة الله الذى يدرسه علم اللاهوت النظرى ، وهذه كلها أغاليط - حسب ما انتهى اليه كتاب نقد العقل النظرى الخالص لكانط - لانها تنحصر فى دائرة الحقائق Nomena لا فى دائرة الظواهر Phenomena التى تخضع للجانب الحسى والعقلى معا •

ان الدرس الذى نستفيده من كانط هو أن الاحساسات وحدها غير كافية ، كما أن العقل بقواه الثلاثة وحده غير كاف ، بل يلزم تآزر وتعاون الجانب المكتسب مع الجانب الفطرى • وكان ليبنتز قد انتحى من قبل نفس النحو أى جمع بين كون الافكار فطرية ومكتسبة معا ، فهو قد ذهب الى أن أفكارنا توجد وجودا بالقوة فى ذهننا،وأنها تنتقل الى حيز الوجود الفعلى أو تتحقق بالفعل عن طريق ما تثيره الحواس والتجربة • ومن ثم فهى فطرية ومكتسبة فى آن واحد[٤١] يقول اميل فان بييم « ان حقائق الاعداد مثلا فطرية فينا ولكن هذا لا يمنعنا من تعلمها واكتسابها ، وكذلك الامر فيما يتعلق بالعلوم الاكثر تعقيدا وعمقا ، فبالرغم من أن معرفتنا لها مكتسبة وتجريبية ، الا أن معرفتنا الفطرية لهذه العلوم كامنة فى نفوسنا »[٤٢] •

---

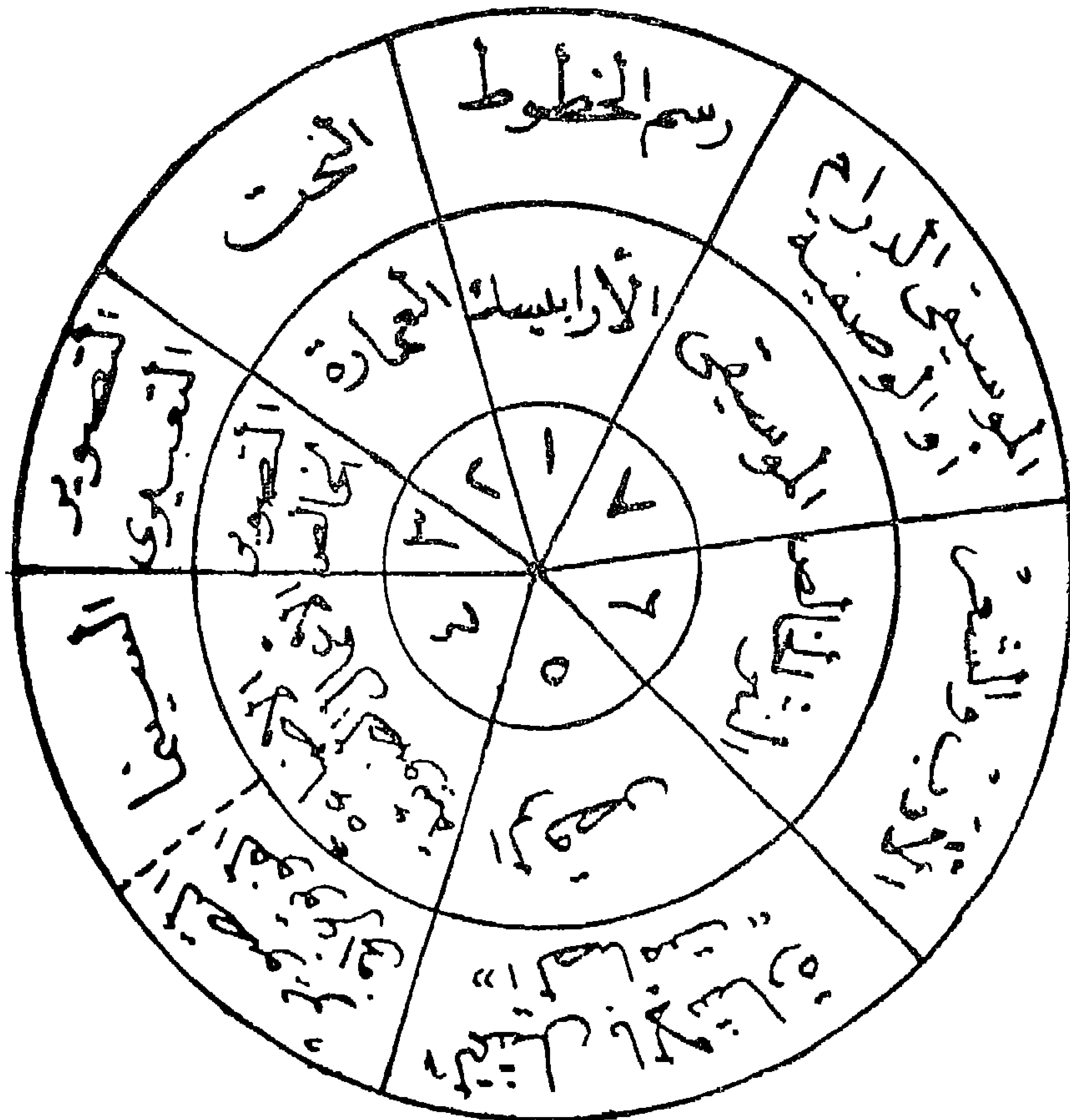
(٤١) على عبد المعطى محمد ليبنتز ، ص ٢٥٦ •

42 — Emile van Bieme : L'espace et temps chez leibniz et chez Kant, Alcan P. 948 P. 196.

ويبــدو من هذا أن مسألة أصــل الافكار ليست بتلك السطحية التى تناولها بها أنصار هــذه النظرية • فاذا سلمنا معهــم بأن الابداع الفنى ينجم عن الفكر فلنا الحق فى أن نسألهم ما أصل هذا الفكر ؟ هل هو فطرى كامن فى العقل ، أم أنه نتاج احساسات بواقع مــادى خارجى ومن ثم لا يكون فطريا كامنا بل مكتسبا بالحواس ، أم هو جماع الفطرية الكامنــة والاكتساب عن عــالم خارجى ؟ والنقــد الذى يمكن توجيهه الى هــذه النظرية ــ فى هذا الصــدد ــ هو أنه كان على أنصار هــذه النظرية أن يعالجوا أولا مسألة أصل الافكار قبــل أن يقرروا أن الفكر هو أســاس الابداع الفنى ، أو الابداع بوجه عــام • لو كانوا فعلوا ذلك لاستطعنا أن نعرف هل العمل الفنى لا حق للفكر ، أو أنه سابق عليه ، أو أنه متداخل معه ، مع التسليم لهم فى كل الاحــوال بأهمية الفكر القصــوى فى عملية الابداع الفنى ، حتى يتسقوا مع نظريتهم العقلية •

قسم شارل لالو الفنــون الى سبعة تركيبات هى تركيبات الســمع (الموسيقى) والبصر (الرســم والنقش والسينما) والحركة (البــالية والرقص عموما) والعمل (المسرح) والتأليف بين المواد الخــام لتكوين صور (العمارة ــ والنحت ــ وفن الحــدائق) وتركيب اللغــة والشعر وتركيب الحساسية (فن ممارسة الحب وفن ممارسة الشهوة) ــ كمــا قسم لاسباكس الفنون الى : فنون الحركة (الرقص والغناء والموسيقى) وفنون السكون (العمارة والتصوير والنحت) والفنون الشعرية (الشعر الغنائى والقصص والتمثيلى والابريت) أما سوريو فلقد قسم الفنــون الى : فنون م نالدرجة الاولى وهى على الترتيب : الارابيسك ، العمارة ، التصــوير الخالص ، الاضــاءة أو الاعمال الضوئيــة ، الرقص ، النشر الخالص ، الموسيقى • وفنون من الدرجة الثانية وهى على الترتيب : رسم

الخطوط ، النحت ، التصوير التعبيرى ، السينما والتصوير الفوتوغرافى ، التمثيل بالاشـــارة (الصامت) ، الادب والشـــعر ، الموسيقى الدرام أو الوصفية • ويقدم لنا رسما يوضح فيه تداخل الفنون • ويتكون الرســـم من ثلاث دوائر : الاولى لارقام قطاعات الفنون ، والثانية لفنون الدرجة الاولى ، الثالثة لفنون الدرجة والثانية •



والآن اذا أغفل جانب الآداء ، كما أراد ذلك أنصار هذه النظرية فنرى أى قسم من العقل يقابل فن العمارة مثلا ، وأيها يقابل فن الموسيقى ، وأيها يقابل فن الشعر •• وهكذا ، وبمعنى آخر هل ينبع الشعر من نطاق

معين فى العقل ، بينما ينبع فن النحت من نطاق آخر ؟ لقد كان ينبغى على أنصار هذه النظرية أن يذكروا السبب فى أن هذا الفنان يبدع شعرا بينما الآخر يبدع تصويرا ولا يقتصروا على القول بأن الفكر المبدع هو أساس الابداع الفنى وحسب •

ثم لنا أن نتساءل هنا لماذا يتجه هذ االفنان الى فنون الحركة ، ويتجه غيره الى فنون السكون ، بينما يتجه ثالث الى الفنون الشعرية ؟ ولمــاذا يبدع هذا فى فنون تركيب السمع ، وذاك فى فنون تركيب البصر ، وثالث فى فنون تركيب الحركة ، وكيف تفسر هذه النظرية اختلاف رجال الفن فى نوعية الفن الذى يتجهون اليه ؟ ألا نجــد أنفسنا فى حاجة الى اضـــافة خصائص عصبية ومزاجية وحسية تلقى لنا الضوء على مسألة اتجاه الفنان الى فن دون آخر ؟ ألا يمنحنا التعليم والتدريب مرونة معينة لفن معين ؟

هكذا يبدو واضحا أن القــول بأن الفكر المبدع هو أساس أو منبــع عملية الابداع الفنى هو قول ناقص مبتور ، لاننا لا نستطيع أن نفسر بهذا القول وحده مسألة : لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين بينما يتجه آخــر الى فن مختلف ، أو لماذا يتجــه الفنان الى مجموعة فنية دون أخــرى • والنقد الذى يوجه الى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أنها فشلت فى تفسير تباين الابداعات الفنية لدى الفنانين ، وذلك لتعمدها التغاضى عن التفاصيل ، واتجاهها نحو قول تعميمى لا يستند الى واقع الفن ذاته •

قال لسنج عن رافائيل فنان عصر النهضـــة « لقد كان من الممــكن أن يكون رافائيل مصورا عظيما حتى واو قــدر له أن يولد أشوه مقطــوع اليدين » ونحن نقول بكل علمية وواقعية « انه لولا اليد لما أبدع رافائيل تصويرا عظيما أو حقيرا » • ان قول لسنج السابق هو نوع من المبالغــة

التى لا يحفل بها العلم أ والفن • وذكر مايكلا نجلو عن نفسه « أنه كان ينحت بفكره لا بيده » وهو أيضا قول مرفوض ، فلولا يد مايكلأنجو لما أبدع فنه الذى يدل على مهارة يدوية رائعة • ربما كان قول مايكلأنجلو هذا قد عنى به أن للفكر دورا هاما فيما أبدعه من فن ، ونحن لا ننكر هذا، وانما كل ما ننكره أن يكون للعقل الدور الاوحد فى عملية الابداع الفنى • نحن لا نستطيع أن نتصور شاعرا فقد قدرة النطق والكتابة ، مهما بلغ من قوة فكره الابداعى ، ولا نستطيع أن نتصور مصورا فاقدا البصر ، فاقد اليد ، كما لا نستطيع أن نتصور فنانا معماريا أو موسيقيا أو فى النحت وقد شلت يده •• وهكذا • ان للحواس دورها ، وهى قد فقدت دورها فى نظرية لا تعترف بدور التنفيذ أو الآداء وأهميته • ثم هل يستطيع من اختلت أعصابه أو اعتل مزاجه أن يبدع فى مجال ما يسمى بالفنون الدقيقة ، والتى تتطلب دقة فائقة واتزانا هائلا وأعصابا هادئة فى تعامل الفنان مع نقوشه الدقيقة ، ولمساته الرقيقة ، ونغماته الهامسة •• الخ ألا يبدو أن كل نوع من الفنون يحتاج فى ابداعه لقدرات حسية وعصبية ومزاجية ؟

ان النقد الذى يوجه الى النظرية العقلية فى هذا الصدد هو أن عملية الابداع الفنى لا يمكن أن تكون نتاج الفكر الابداعى وحده ، فهى تحتاج الى جانب دور العقل ، أدوارا أخرى للحواس والمزاج والاعصاب •

الا أننا لابد أن نذكر أن مفكر عصر النهضة الكبير ليوناردو دافنشى ــ والذى عددناه ضمن أنصار النظرية العقلية بينما أعتبره فرويد مثالا طيبا للنظرية النفسية ــ قد تنبه الى دور العمل ودور الحواس الى جانب دور العقل ، مع أنه أعطى أهمية ثانوية للحواس وأهمية رئيسية للعقل • فقد

ذكر ليوناردو « أن العبقريات تعمل قليلا وتفكر كثيرا •• وهى تعبر بأيديها عن كل ما حصلته وأدركته عقولها » ونحن نوافق ليوناردو على ما ذكره من أهمية دو رالفكر، ولكننا يمكن أن نسأله من أين تدرك وتحصل العقول على ما تعبر عنه الايدى ؟ يجيب ليوناردو ذاته « لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والاجسام ، فأحر بالانسان أن يلجأ الى الطبيعة ذاتها•بدلا من الالتجاء الى الذين أخذوا عنها » • ويقول فى نص آخر « يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة • يشاهدها ، ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط ، ومن غير أن ينظر اليها من خلال نظرات غيره من المصورين » • ويقول « لا تسجل على لوحتك ما يخالف الطبيعة التى هى معلمك ومرشدك الاول » ويقول أيضا « اذا أردت أن تحصل على درجة مرموقة فى الفنون فاعمل على دراسة المجسمات والاشكال فى الطبيعة مبتدءا بدراسة تفاصيلها » • ومشاهدة الطبيعة والاستماع اليهاومحاكاتها والالتجاء اليها لا يتم الا بواسطة عين ترى وأذن تسمع وأنف تشم ولسان يتذوق وجلد يلمس ، أى لا يتم الا بواسطة الحواس الخمسة للانسان • ونستطيع أن نقرر هنا أن الطبيعة يدركها العقل بواسطة الحواس ، وأن للحواس دورا رئيسيا فيما نفكر فيه عند ليوناردو ، وأن هذا الفكر المنبثق عن الاحساسات يعطى اشارة البدء ليد المصور فيتم الابداع الفنى •

تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظرى وعقل عملى ، وتحدث كانط أيضا عن عقل نظرى (نقد العقل النظرى الخالص) وآخر عملى (نقد العقل العملى الخالص) فالى أى منهما يمكن أن ننسب الابداع الفنى ؟ هل هو يعود الى فكر نظرى أم الى فكر عملى ؟ أم لابد وأن نضع الى جوارهما عقل ثالث يمكن أن نسميه بالعقل الفنى ؟ واذا كان الامر كذلك

فما هو طبيعة هذا العقل الفنى،وما هو اختصاصه وكيف نميزه عن العقل النظرى ؟ ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفنى ينقسم الى نطاقات يتوافق كل نطاق منها ويبدع فى دائرة فنيـة معينة • وبينما يتميز فنـان بنطاق عقلى أكبر للموسيقى يكون موسيقيا ، ويتميز آخر بنطـاق عقلى فنى أكبر للشعر يبدع فى دائرة الشعر •• الخ أم ماذا بالضبط ؟ يبدو أننا لن نجد اجابة شافية عند انصار هذه النظرية •

وهكذا كانت النظرية العقلية،موجبة فى جانب،سالبة فى عدة جوانب : فهى موجبة وصـائبة من حيث أنهـا نزلت بمشـكلة الابداع الفنى الى مستوى الفكر الانسانى ، بعـد أن كانت نظرية الالهام أو العبقرية قـد حلقت بها فى آفاق الاسطورية والغيبية • لقد انتزعت النظرية العقلية هذه المشكلة من احضان الشياطين والآلهة وربات الفنون لكى تعهـد بها الى أحضان الفكر ، ونور العقل • وهى سالبة من حيث أنها لم تهتـم بدور التنفيذ أ والآداء ، ولم تعبأ بعمل الفنان ، أو تخارج أفكاره فى هيئة أعمال ابداعيـة ، ولم تلتفت — وهى منغمسـة فى التأكيد والاصرار على دور الفكر — الى أن ثمة ادوار اخرى للحواس والاعصاب والمزاج فى عمليـة الابداع الفنى • وكان نتيجة هذا أن حصرت نفسها فى دائرة فكرية مغلقة، أو فى برج عاجى متفرد • ورغم هذا فلم تفلح فى بيان مسألة أصل الافكار الابداعية • هل هى كامنة باطنة فى العقل ، أم أنها تُكتسب بالحواس من ظواهر العالم الخارجى ، أم أنها جماع هذا وذاك ، كذلك لم تبين لمـاذا يتجه الفكر الابداعى لدى فنان ما الى فن معين دون آخر،ولا كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد ، وهـى أخفقت أخيرا فى تقرير الى أى عقـل ينتسب العمل الفنى المبدع ، الى العقل النظرى أم الى العقل العملى أم الى العقل الفنى المقترح • فلننتقل الآن الى النظرية الثالثة وهى النظرية الاجتماعية •

٣٧ ــ أفاض السوسيولوجيون فى بيــان أهميــة المجتمع فى عمليــة الابداع الفنى ؛ فذهبوا الى أن الفن ليس انتاجا فرديا بل هو ضرب من ضروب الانتاج الجماعى ، وأنه يتأثر بالاوضاع الاجتماعية والتاريخيــة « فالفن مهمــا كان وليــد عصره فهو يضم قســمات ثابتة من قســمات الانسانية »[٤٣] وهو « مشروط بالظروف الاجتمــاعية والتاريخية »[٤٤] أو هو « ظاهرة من ظواهر الوعى الاجتماعى لدى الناس المشروط بالشروط الاجتماعية والتاريخية والمتغير بتغيرها »[٤٥] • وهنا تصبح الاســتطيقا « شيئا محليا »[٤٦] • ولقد ربط بعضــهم بين الفن وبين الدين باعتبــار الاخير ظاهرة اجتماعية ، وقــرر آخرون أن « الفن قد نشأ بين جــدران المعــابد »[٤٧] •

كمما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتــاج الجمعى ، وتحدثوا عن عقــل جمعى أو لاشعور جمعى ، واستعانوا بالفن البــدائى والفنون الشعبية وبمبــدأ الحتمية وأن ليس ثمة خلق من عدم فى تأكيد الوجه الاجتماعى للفنــان • وتحدثوا عن أصالة نسبية ، اذ الفنان عندهم لا يبتكر أعمالا جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابداعه فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو احــداث

---

(٤٣) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ١٥ •

(٤٤) أ • ن • بيزيتوف • الجمــال فــى التراث الكلاسيكى للماركســية اللينينية ، ص ١٥٢ •

(٤٥) غ•ن• بوسبيلوف • تطور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمالية الجديدة ص ٢٢١ •

46 — Hourticq : Encyclopeadia de Beaux - Arts. P. 28.
47 — Bayer; R : Traité d'Esthétiqe. P. 156.

تعديلات وتطورات فيما وصله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية • وليس فى الامكان — حسب رأى هذه النظرية — اقامة الحدود الدقيقة بين القديم والجديد ، فثمة اتصال مستمر لا ينقطع ولا يتوقف •

ولا شك أن فضل هذه النظرية يتمثل فى القاء الضوء على أبعاد جديدة لم تذكر من قبل وهى الابعاد الاجتماعية والتاريخية ، كما أضافت بعد العمل والتنفيذ والآداء ، وتخلصت من الاساطير وغيبيات النظرية الاولى ، فكانت أكثر واقعية وأقرب الى العلمية ، وهى فوق هذا وذاك علمتنا أن مشكلة الابداع الفنى لا تتضمن أسرارا ، فما من ابداع الا ويمكن تفسيره بالرجوع الى الواقع التاريخى والاجتماعى ، ان المجتمع بظروفه وعاداته وتراثه هو المبدع والموضوع معا فى هذه النظرية •

تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعى ولاشعور جمعى : وما العقل الجمعى عندهم الا المحصلة النهائية للوعى الاجتماعى ، أو هو عقول الافراد وقد انصهرت جميعا ، ونتج عن انصهارها ذلك ، عقل جمعى جديد لا نستطيع أن نميز فيه بين عقل فردى وآخر•ومن ثم تكون عمليات هذا العقل الجمعى ، وأسسه ، وديناميانه ذات طابع اجتماعى لا فردى • أما اللاشعور الجمعى فهو على ما يقول يونج « ينحدر من السابق الى اللاحق ، ويكون متحدا لدى الافراد جميعا » بمعنى أنه يورث ويكون محملا بخلفية اجتماعية وتاريخية تمتد فى التراجع الى البدايات الاولى للانسان،وسوف تستمر فى التقدم نحو الاجيال القادمة• ويريد أنصار هذه النظرية من قولهم السابق أن يثبتوا أنه ما من فكر أو فن الا وهو صادر عن هذا العقل الجمعى أ وعن ذلك اللاشعور الجمعى ، وما من فكر أو فن الا وهو مطبوع بطابع سوسيولوجى تاريخى •

وبتطبيق هذا على دائرتنا التى نبحث فيها — وهـى دائرة الابداع الفنى — نجدهم يقررون أن الابداع يصدر عن عقل أو لا شعور جمعى ، وهذا العقل وذاك اللاشعور نابعان ومتأثران بالمجتمع،فالناتج أن المجتمع هو أساس عملية الابداع الفنى،وهم بقولهم هذا لم يقعوا فى نقد وجهناه الى أصحاب النظرية العقلية ، وهو أنهم لم يعالجوا مسألة مصدر أو أصل الافكار هـل هى فطرية أم مكتسبة أم هـى جماع هـذا وذاك ، اذ من الواضـح أن الافكار تستند وترجع عنـد السوسيولوجيين الى واقـع اجتماعى له ظواهره الواقعية المتعددة • وليس ثمة ما يدعونا فى مثل هذه النظرية أن نتحدث عن أفكار كامنة فطرية فى كل عقل فردى ، يخلقها الله فينا كاملة غير محتاجة الى سند واقعى أو شىء خارجى • لذلك نحن نقرر أن أصحاب هذه النظرية تجاوزوا ذلك العيب الذى وقع فيه أنصار النظرية العقليـة •

والواقع أنه لا بأس من أن تكون عقولنا ويكون لا شعورنا مشبعان بالروح الاجتماعية والتاريخية ، ولكن هذا لا يفسر لنا — رغم ذلك — لماذا يتميز الفنان دون سائر النـاس بالابداع الفنى ، وبمعنى آخر اذا كان النـاس حاصلين على عقل جمعى ولا شـعور جمعى مثلهم فى ذلك مثـل الفنان ، فمـا الذى يميز الفنـان اذن عما عـداه من الناس ؟ أليس من الضرورى — والحالة هذه — أن يتميز الفنان بشىء آخر عدا تميزه بالعقل الجمعى • هنا نجد فيشر يقول « ان ذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبنـاء عصره أو طبقته ، وانما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشـد تركيزا ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا »(٤٨) •

---

(٤٨) ارنست فيشر : ضرورة الفن ص ٦٠ •

ها هنا يبدو تميز الفنان حسبما ذهب فيشر فى قوة تجربته ، وشدة الوعى بها ووضوحها البين • ولكننا نقول رغم ذلك أن هذا لا يمثل جوابا كافيا على السؤال المطروح ، اذ أن الفنان لا يتميز وحده بتلك الصفات التى أشار اليها فيشر ، فقد يشاركه فيها رجل الاجتماع أو الاقتصاد أو السياسة أو المخترع أو المكتشف بوجه عام •

وخلاصة هذا النقد الموجه الى النظرية السوسيولوجية هو أن هذه النظرية لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن سائر الناس ، فهو لا ينفرد بعقل أو لا شعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعى وعمق التجربة ، ولا يعزى له أى تفرد اللهم الا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى صناعته ، ويضفى عليها طابعا استطيقيا • ولقد ذكرنا من قبل أن من بين مميزات هذه النظرية الالتفات الى عنصر التنفيذ أو الاداء أو العمل ، ولكننا ندرك الآن أن الابداع الفنى ليس آداء فقط بل هو أيضا خلق أو ابتكار أو اختراع فى مجال الفن وأن هذا الابتكار وذاك الاختراع لابد أن ينفرد به أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا هو ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه •

ثم كيف تتم عملية الابداع الفنى ابتداء من عقل جمعى أو لاشعور جمعى ؟ أى كيف يبدع العقل أو اللاشعور الجمعى فنا ما ؟ حقا ان هذه النظرية تتفوق على النظرية العقلية فى قولها بأهمية عنصر الاداء أو التنفيذ ، وفى كونها لم تهمل مسألة أصل الافكار ، ولكنها رغم ذلك لم توفق فى بيان كيف يبدع الفنان فنه • كانت المسألة عند أنصار النظرية العقلية سهلة هينة ، فالعمل الفردى بما فيه من قدرات ، يمكنه اذا تأمل وفكر وتخيل أن يبدع فى فن ما ، أما الآن وعند أنصار النظرية الاجتماعية،

فلقد ازدادت المسألة تعقيدا ، اذ ربما أنكر الناس فكرة لا شعور موحد تتوارثه الاجيال ، أو فكرة عقل جمعى هو نتاج الوعى الاجتماعى للافراد مهما تفاوتت قدراتهم الفكرية والفنية •

ومعنى هذا أن فرضية لاشعور جمعى وفرضية عقل جمعى يمكن أن يشك فيهما ، واذا تم ذلك فاننا لابد وأن نشك بالتالى فى قيام عملية الابداع الفنى ابتداء منهما • وليس معنى ذلك أننا لا نوافق على تشبع العقل البشرى بخلفية اجتماعية وتاريخية ، بل معناه فقط أننا نرفض كل فرض لا يقوم على العلمية حتى وان أدى الى نتائج تتوافق معنا • ما نقوله هو أن العقل فردى وسيظل كذلك وهو يتأمل موضوعاته ، وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يؤثر ويتأثر بوسطه، ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى ، ورغم ذلك فثمة تمييز وتفرد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستها الروح الاجتماعية،ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية• أن النقد الذى يمكن توجيهه هنا الى النظرية الاجتماعية هو أنها تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من واقع أو علم • وهى قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته ، الى عقل جمعى لا ندرى ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل •

ولعل هذا النقد قد فطن اليه المعاصرون من أنصار هذه النظرية ، ولكنهم شاءوا فى تمسكهم بنظريتهم أن يقيموا نوعا من التوازن بين الفنان الفرد وبين مجتمعه أو أن يعطوا للفرد دورا ليس بتلك الاهمية التى عليها دور المجتمع • فهذا سيدنى فنكلشتين يعترف صراحة « بأن

الاعمال الفنية هى من انتاج فنانين أفراد » ولكنه يسرع بعد ذلك مباشرة الى تقرير « ان الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية »(٤٩) ويضطر فيشر الى تأكيد دور « الانا » خصوصا فى المراحل التاريخية الحديثة ولكنه يحمل « الانا » ببذور النحن • يقول فيشر « لقد خرجت (أنا) الجديدة من (نحن) القديمة ، وانتقل الصوت الفردى من الكورس ، لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد فى كل نفس • لقد أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة الانا ، لكن المضمون الاساسى للشخصية بقى اجتماعيا »(٥٠) بينما يرى آخرون قصور العبقرية الفردية فى أن تخلق تيارا فنيا أو مرحلة فنية فقصارى « ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من المراحل ذات المصدر الاجتماعى »(٥١) أما أعداء النظرية الاجتماعية فلقد وصلوا الى أقصى ضروب التطرف فى ابراز دور الفرد ، وأكدوا على أن النشاط الفنى هو من ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية،وأظهرها تلقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية ، فأصالة الذوق والاحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية احالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى •• والفن ما هو الا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى ولهذا يقرر ريبو Ribot أن « الفن يبدأ من الفرد ويعود الى الفرد »(٥٢) •

لنرجع الآن الى فرضية العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى ولنتساءل ما الذى يكون فى العقل الجمعى ـ لفنان ما ـ فيجعله نحاتا أو رساما أو

---

(٤٩) سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، ص ١٤ •
(٥٠) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٦٠ •
(٥١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،ص ١٨٨
(٥٢) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ص ١١٦ ـ ١١٧ •

موسيقيا .. الخ . وما الذى ورثه هذا الفنان أو ذاك من لاشعور منحدر من الاجداد وجعله شاعرا أو مصورا .. الخ ، وكيف تم ذلك ؟ وبمعنى آخر كيف تمايزت الابداعات الفنية واختلفت نوعا ودرجة لدى الفنانين مع أن العقل الجمعى واحد واللاشعور الجمعى موحد لدى الجميـــع فى مجتمع بعينه وفى زمان بعينه ؟ فان قيل أن الفنان صانع يجيـــد حرفته ، وأن مهارته فى الصناعة هذه تأتيه عن مجتمعه ، وأن هذا يتعلم ويحترف التصوير ، بينما ذاك يتعلم ويحترف الباليه أو الشعر .. الخ ، وأن هذا التعلم يتم عن طريق المجتمع أولا وأخيرا ، وبلغة المجتمع،وحسب الثقافة السائدة فيه .. الخ أجبنا أن مسألة التعـــلم واكتساب صنعة أو حرفـــة تفترض وجود عقل فـــردى لا جمعى كما تفترض مهارة يدوية فردية ان كنا فى مجال الحرفة أو الصنعة فالعقل الفردى هو الذى يكتسب خبـــرة المجتمع ، ويتزود بها ، ويستفيد منها فى ابداعاته ، كما أن اليد الفردية هى التى تكتسب المهارة وتعمل بها لا اليد الجماعية ، وبالاضافة الى ذلك فان اليد الفردية هى التى تنفذ ابداع الفنان فى كثير من الاحوال ، ثم قد يأتى دور اليد الجماعية ، اذا كانت فكرة الفنان ، مما تستوجب التنفيذ والتطبيق على نطاق واسع .

واذا مضينا فى تحليلنا أكثر من ذلك ، فان تفاوت الفنـــون ، سيرجع الى أن هذا قد تعلم الموسيقى ، بينمـــا تعلم ذاك النحت ، وتعـــلم ثالث التصوير وهكذا وأن الاتجاه نحـــو تعلم فن دون آخر ، قد يرجـــع الى قدرات عقلية معينة واستعدادات فكرية وميول خاصة ، وأن هذه القدرات وتلك الاستعدادات والميول تنمى ويزداد ازدهارها عن طريق التعلم من البيئة الخارجية فاذا استوعب انسان ما واكتسب كل ما يمكن أن يكتسب

عن فن ما وزادت مهارته فى فنه الى حد فائق ، جاء فى أغلب الاحيـان ، دور الابداع ودور الكشف •

وفى ضوء هذا، التحليل ، يظهـر جليا ، أن لادور على الاطـلاق لما يسمى بالعقل الجمعى ، ان كان يوجد حقا ما يسمى بهذا الاسم ، فـاذا أضفنا الى قولنا هـذا ما سبق أن قلناه من أن فرضية العقـل الجمعى لا تكفى فى بيان تميز الفنان عن سائر الناس بالابداع الفنى ، لكان معنى هذا أن الفرضيةغير صالحة لتفسير عملية الابداع الفنى وتمايز الفنون •

ذهب دور كايم الى أن « الدين كنظام اجتماعى هو الاصل فى نشـأة الفنون جميعا »[٥٣] ووافقه ريموند بايير فى قوله المشهور « أن الفن انما نشأ بين جدران المعابد »[٥٤] كما قرر فيشر « أن الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة ظلت قويةومتينة وأنها لم تضعف بعد ذلكالا بالتدريج[٥٥] وهكذا قرر أنصار هذه النظرية أن « العقيدة الدينية كانت دائما ذات أثر ملموس فى كل الاطوار التى مر بها الفن »[٥٦] •

ونحن لا نوافق على هذا القول على اطلاقه ، ولا نوافق على تقـرير قانون عام يربط بين الدين والفن • وقد يكون للدين بعض الآثار فى نشأة الفنون ولكننا نرفض أن يكون له كل التأثير • ذلك أننا لا نجد معابد أو أديرة عند جميع شعوب العالم ، فان بعض القبائل الرحل لم تكن تهتـم

---

(٥٣) محمد على أبو ريا ن: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،ص١١٩

54 — Raymond Bayer : Traité d'Esthétique, P. 159.

(٥٥) ارنسست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٥٤ •

(٥٦) عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ٣٤ •

خلال عصور طويلة باقامة أمثال هذه الابنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالا فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن ، بل اننـــا حتى لو رجعنا الى عصور ما قبل التاريخ ، فاننا سنجد أن الانسان قد عرف منذ العصر الحجرى الأول كيف ينحت لنفسه بعض الأدوات أو الآلات الخاصة من العظم وحجر الصوان[٥٧] لقد ظهر الفن فى الحياة المشاعية البدائيـــة بشكلين : الشكل الأول هو شكل موضوعات النفع المادى مثـــل الأدوات البحرية التى ظهرت فى العصر الباليوليتى الادنى أو العصر الحجرى القديم وكانت فى البداية أحجارا بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ، ثم جرى شطفها وأخذ فى تشكيلها وذلك كخطوة أكثر تقدما ، ثم تمت اعادة تشكيلها تماما لملاءمة الحاجة الانسانية . وكانت صناعة الفخار احدى الانجازات الكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهـــو يعيد تشكيل المواد لتـــلائم احتياجات الانســـان .

أما الشكل الاخـــير للفن فيتمثل فى العادات العملية الســـحرية التى سادت المجتمع المشـــاعى البدائى ، وكان الغرض منهـــا السيطرة عـــلى الطبيعة .. ففى الحياة البدائية كانت تقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد اجراءات الصيد نفســـه ، كما كانت ترسم الحيـــوانات رسوما تحاكى — لاسباب متعلقة بالسحر الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفســـه[٥٨] . فهو اذ يحاكيها يشعر فى نفس الوقت بقدرته على السيطرة عليهـــا .

---

(٥٧) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ١١٩ .

(٥٨) سيدنى فنكلشتين : الواقعية فى الفن ، ص ص ١٩ — ٢٠ .

ويضيف فيشر الى ما سبق « أنه ربما كان لجاذبية الاشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها ، بل وبالنسبة للحيوانات أيضا) ولجاذبية الضوء — الخارقة ، دورهما فى مولد الفن • وربما كان من حوافزه أيضا المغريات الجنسية بأنواعها : الالوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع فى دنيا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وايماءاته فى دنيا الناس • وربما لعبت دورا هاما ايقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية: نبض القلب ، حركة النفس ، الالتقاء الجنسى ، والتكرار الايقاعى لهذه العمليات وما يصحبه من متعة • وأخيرا وليس آخرا : ايقاعات العمل : فالحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر ، وكل اضطراب فى الايقاع يحدث أثرا ضارا لانه يعرقل عمليات الحياة والعمل • وهكذا نجد الايقاع متمثلا فى الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب وسيمترية »[٥٩] •

ويتضح مما سبق أن القول بأن الفن انما نشأ بين جدران المعابد ، أو أن الدين هو الاصل فى نشأة الفنون ، أو أنه كانت ثمة رابطة قوية ومتينة بين الدين والفن ، انما هى أقوال غير دقيقة • لا تمثل واقع نشأة الفن ، ولا تعبر عن بداياته الحقيقية •

قدم لنا تين استطقيا حتمية لا نلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية وزعم أن العمل الفنى محدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية تتمثل فى : الجنس وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية

---

(٥٩) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ص ١٦ — ١٧ •

التى تتحكم فى كل شعب من الشعوب بوصفه منحدرا من سلالة خاصة ، والبيئة باعتبارها الوسط الطبيعى الذى يحيا فيه الفنان ، والتاريخ أو الزمن باعتبار أن الزمن المحدد يطبع فنانى عصره بطابع موحد • وهكذا تتحتم عملية الابداع الفنى بعوامل الجنس والبيئة والتاريخ •

ونحن اذا وافقنا تين على قوله باعتبار أن للبيئة والجنس والتاريخ آثارها عـلى عملية الابداع الفنى ، فاننا لا نوافقـه على طمس معالم الفردية طمسا كاملا • ويحق لنا أن نسأل تين : أين نفسية الفنان وفرديته وحريته ؟ أليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة انما هو شخصيته المستقلة ، وأصالته الذاتية وتميزه عن عامة الناس ؟ وهـل يمكن أن يكون الفنان فنانا حقا دون أن يكون صاحب شخصية فى فنـه ، تجعله مختلفا عن العامة ، متمايزا عن غيره حتى من الفنانين ، صاحب جدة وأصالة وطرافة ؟

الواقع أن تين لم ينتبه الى نوعية الظاهرة الاستطيقية ، ولم يفطن الى تميزها عن الظاهرة الاجتماعية ، فاستحالت الظاهرة الاستطيقية عنده بل ومشكلة الابداع الفنى ذاتها الى مشكلة آلية تخضـع فى تحليلها الى قـوانين الميكانيكا[٦٠] • بل اننـا لا نجاوز الحد اذا قلنـا أن تين أراد للاستطيقا أن تخضع للمنهج المتبع فى العلوم الطبيعية والذى يعتمد على التصنيف Classification [٦١] فجاءت حتميته المترمتة التى لم تنظر الى الفن باعتباره نشاطا قائما بذاته ، وبوصفه طريقة خاصة فى المعرفة ، لها

---

60 — Lalo, ch : Nation d'Esthéique P. 74.
61 — Lalo, ch : Introduction a l'Esthétique. P. 251.

حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة • حقا أن للفن علاقات ضرورية بالظواهر الاجتماعيـة والطبيعية ، ولكن من المؤكد أن الفنـان يستجيب للمصـير البشرى والجمـال الطبيعى والفنى استجابة خاصة تميزه عن غـيره من رجال الدين أو الاخلاق أو الاقتصـاد أو عالم الطبيعة • بل وتميزه عن غيره من الفنانين أيضـا •

والحق أن تميز الفنان عن غيره من العلمـاء والفنانين ، وفرديتـه ، وجدته ، وأصالته ، هى التى جعلت هربرت ريد يقرر « أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان »(٦٢) فالفن انما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية الا بقدر ما يستطيع المجتمـع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا اياها فى صميم وجوده الجمعى •

ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع فى انتـاجه الفنى ، وانما هـو يسهم فى تكوين التراث الجمالى لمجتمعه ، بقدر مـا ينجح فى اضافة خيوط جديدة الى ذلك النسيج الحضارى الذى يتألف منه كيان المجتمع نفسه • وبعبارة أخرى يمكننا القول بأن الفن ليس ناتجـا فرعيا أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعى ، وانما هو عنصر من العناصر الاصلية الهامة التى تدخل فى تركيب المجتمع نفسه•هذا الى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التى يأتى بها الفنان ، لكى نقتصر على النظـر الى تلك « التقـويمات الاجتماعية » التى يصـدرها الجمهور ، فاننا عنـدئذ انما نجعل من الدراسـة الاستطيقية دراسـة

---

62 — Read; H. : Art and Society. P. 7.

احصائية للآراء ، بدلا من أن نهتم بدراسة « العمل الفنى » نفسه باعتباره الموضوع الاصلى للباحث الجمالى(٦٣) •

وليس صحيحا ما يزعمه تين وأنصاره من أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية والصنائع الفنية والسمات الطرزية بحيث لا يشذ عنها كل فنانى هذه الحقبة أو تلك ، وكأن كل فنان صورة مكررة لكل فنان آخر • وبالتالى ليس صحيحا أن يكون ميكائيل أنجلو متشابها تماما مع ليوناردو دافينشى ورافائيل بحجة انتمائهم الى عصر واحد ، فثمة فروق فردية لا تخفى على عين أى باحث بين كل منهم • وليس صحيحا أيضا أن كلا من وبستر وفورد وما سينجر وبن جونسون وفليشتر كانوا متماثلين تماما مع شكسبير • نحن بطبيعة الحال لا نوافق على أن يكون شكسبير أو غيره ظاهرة مثيرة هبطت من السماء على حين فجأة ، بل ونقرر أن شكسبير قد تأثر بفنانى عصره وما قبل عصره ، ولكن كل ما ننكره هو فكرة تماثل وتكرار الفنانين وكأن لا فرق بينهم ، ولا تمايز ولا خصوصية •

لقد أدت حتمية تين الى طمس معالم الفردية ، بل وطمس عملية الابداع الفنى ذاتها ، والنظر اليها باعتبارها راجعة الى الظاهرة الاجتماعية،ومتداخلة فيها ، وخاضعة لقوانينها،فى حين أن الابداع الفنى، بل والظاهرة الاستطيقية بوجه عام ، لها نوعيتها ، وخصوصيتها ، وبالتالى فان لها طبيعة مختلفة ، وعمليات متباينة ، وخصائص متفاوتة •

وهكذا كانت النظرية الاجتماعية موجبة من جوانب سالبة من عدة

---

(٦٣) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، ص ص ١٣١ ــ ١٣٢ •

جوانب : فهى موجبـــة من حيث أنها أضافت الى مشـــكلة الابداع الفنى أبعادا طالما كانت محتاجة اليها ، وهى الابعاد السوسيولوجية والتاريخية، كما اهتمت ببيان أهمية عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهى فى تأكيدها على ما سبق ، وفى ارجاعها للابداع الفنى الى الواقع الاجتماعى والتاريخى ، اســتطاعت أن تتخلص من جو الاســاطير والخرافات وعــالم الاسرار والغيبيات ، كما يرجع الفضل الى هذه النظرية فى تحديدها لمصدر الافكار الجمالية ، ذلك التحديد الذى أغفلته النظرية العقلية •

أما الجوانب السالبة فتتمثل فى أن هذه النظرية لم تفلح فى بيــان ما يميز الفنان عن غــيره من الناس ، والذين يشــاركونه عقله الجمعــى أو لاشعوره الجمعى ، كما لم تفلح فى بيان لماذا يبدع الفنان فى فن معين دون آخر ، ولا كيف تتم عملية الابداع ابتــداء من عقل جمعى أو لا شــعور جمعى كما أن هذه النظرية لم تنتبــه الى نوعية الظاهرة الاســتطيقية ، واختلافها عن الظاهرة الاجتماعيـــة ، مما نتج عنه فى آخر الامــر طمس كامل لمعالم الفردية ، وللحرية اللازمة للابداع والعمل الفنى • ولقد أدى هذا الطمس الى ردود فعل عنيفة تزعمها أنصار اللاحتمية ، وســاعدهم فى ذلك أن مبدأ الحتمية الذى سيطر على علوم الفيزياء والفلك والميكانيكا وحتى علم النفس قد بدأ يتهاوى مع ظهــور النظرية الذرية التى تتوافق مع مبدأ اللاحتميـــة ، وهنا ظهر ما يســمى بالذرية الطبيعية ، والذرية المنطقية •• وهكذا • وكان على النظرية السيكولوجية ــ التى سنعرضها للنقــد والتحليل توا ــ أن تفسر الابــداع الفنى بارجــاعه الى الفــرد ولاشعوره ، وأن تعطينا بدورها بعدا جديدا ليس هو الالهــام أو العقل المفرد أو المجتمع أو التاريخ وانما هو النفس الفردية بكل ما تحمله كلمة فردية من معنى • فلننتقل الآن الى تحليل ونقد النظرية النفسية •

٤ ــ أراد أصحاب النظرية السيكولوجية أن يتناولوا مشكلة الابداع الفنى وهى مبتعدة عن أية مصادر خارجية ، كأن يكون الابداع نابعا عن الهام الهى ، أو عن تأثيرات سيكولوجية • أو أبعاد تاريخية تعتمد على أفعال انسانية خارجية • كما ذهبوا الى رفض أن يكون العقل أو الوعى هو أساس عملية الابداع • وراحوا يفتشون عن مصدر آخر للابداع : وجده فرويد فى اللاشعور الشخصى ؛ وارتكزت الحركة السريالية فى الفن على مثل هذا اللاشعور الجمعى • ومن هنا كانت دعوة أنصار هذه النظرية « بضرورة التخلى عن الواقع الخارجى نهائيا والانطواء فى الواقع الباطنى »[٦٤] • وكان اتجاههم نحو الحد من رقابة وتدخل العقل الواعى لكى يعطوا الفرصة كاملة للعقل الباطن ، الذى هو عندهم منبع كل صدق وكل حقيقة • يقول فرويد « ان العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا ، فى حين يعمل العقل الواعى بذهن تقليدى غبى ، بدليل أن هذا العقل عجز عن تجنيب البشرية ويلات الحروب » •

وفى حين أن الحركة السيريالية فى الفن قد تابعت فرويد متابعة تامة ، فان يونج ــ رغم اتفاقه مع فرويد فى أن اللاشعور هو منبع الابداع الفنى ــ قد اختلف عنه فى عدة نقاط : فبينما اللاشعور شخصى فقط عند فرويد فهو شخصى وجمعى عند يونج[٦٥] • وفى حين أن علة الابداع عند

---

64 Fry; R : Vision and Design, Penguin Books, 1940.

(٦٥) عن اللاشعور الجمعى والنماذج البدائية والرجوع الى الماضى لاصلاح الحاضر أنظر مؤلفات يونج :

A) The integration of the personlity, Kegan paul, 1941.
B) Modern man in search of a Soul, Kegan paul, 1941.
C) Contributions to Analytical psychology, Kegan paul, 1942.

فرويد تكمن فى ضغط مركب أوديب عــلى نفسية الفنان من جهــة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجــد فى الفن وسيلة للاشباع الخيالى لبعض حاجاته ، فان علة الابداع الفنى عند يونج تتمثل فى تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الازمات الاجتماعية مما يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان ، ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جــديد • وفى حين بين فرويد أن عملية الابداع تتم بواســطة التسامى ، اذ الفن عنده ما هو الا نتيجة لتسامى الغرائز ، بين يونج أن عملية الابداع تتم بانسحاب اللبيدو من العالم الخارجى ، وارتداده الى الذات ، وما يترتب على ذلك من اضطراب فى مادة اللاشــعور الجمعى ، ولقد استعان يونج فى بيان ذلك بعملية الاسقاط التى ترتكز عند الفنــان على الحدس •

ونظرا لاننا عرضنا هــذه النظرية عنــد فرويد أولا ثم عند أنصــار الحركة السيريالية ثانيا ، ثم عند يونج ثالثا وأخيرا ، فان نقدنا للنظرية السيكولوجية سيسير على نفس هذا الترتيب • على أن نضع فى اعتبارنا أن النقد الموجه الىفرويد هو نقد موجه أيضا الى مدرسة التحليلالنفسى، خصوصا أولئك الذين لم ينشقوا على فرويد وتابعوا منهجه ونظريته •

أولا : النقد الموجه الى فرويد وتابعيه من مدرسة التحليل النفسى :

اهتم فرويد وتلامذته من أنصار مدرسة التحليل النفسى بمسألة منبع العمل الفنى ، وركزوا فى بحثهم لمسألة الابداع الفنى على الاجابة عــلى السؤال : من أين للفنان ابداعاته ؟ وأجابوا جميعا على هذا الســؤال بأن الفنان يحصل على تلك الابداعات ، وتنبــع لديه من اللاشعور • وهــم بتركيزهم على ذلك غفلوا عن جوانب كثيرة رأينا أنها تتصل بعملية الابداع

اتصالا وثيقا ، فهم لم يحدثونا عن كيف يحدث الابــداع من بدايته الى منتهاه ، ولم يذكروا أى شىء يتعلق بجانب التنفيذ أو الاداء ، ولم يبينوا لنا لماذا يتجه هذا الفنان الى ابداع فى فن معين دون آخر ، وكل ما اهتموا به هو قولهم بأن اللاشعور هو منبع الابداعات الفنية وحسب ، ولهذا فان تناول فرويد وتلامذته لمشكلة الابداع الفنى هو تناول قاصر مبتــور لا يدرس المشكلة من كل جوانبها ٠

وبالاضافة الى النقد السابق ، يوجد نقــد آخر يدور حول المنهــج الذى استخدمه فرويد وتلامذته ، فهــذا المنهج أراد له فرويـــد أن يكون منهجا تجريبيا علميا يبدأ بملاحظة الوقائع وتجربتها ، وعن تلك الملاحظة والتجربة ينشأ فى ذهن الباحث فكرة عامة ، أو فرض من الفروض ، يكون بمثابة فكرة تفسيرية ، أو اقتراح تفسيرى مؤقت ، ثم تأتى مرحلة أخرى يتحقق فيها الباحث من صدق فرضه أو فروضه ، بأن يقوم بملاحظــات وتجارب حاسمة وموجهة تعينه على التحقق من صحة هذا الفرض أو ذاك والفرض الذى يثبت أمام هذه الملاحظات والتجارب يصبح قانونا علميا ، وما لا يثبت أو ما ترفضه الملاحظات والتجارب يترك ويهمل(٦٦) ٠

نعم أن فرويد قد ذكر أن على التحليل النفسى أن يلقى بأسلحته أمام الفنان الخالق(٦٧) وأن طبيعة الابداع الفنى بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسى(٦٨) لكن محاولاته وكتــاباته وكذا محاولات وكتـــابات

---

(٦٦) انظر (المنطق ومناهج البحث العلمى) للمؤلف ، الباب الثالث ٠ دار الجامعات المصرية الاسكندرية ١٩٧٧ ٠

(٦٧) فرويد : ديستويفسكى وجريمة قتل الاب ، ص ٩٤ ٠

(٦٨) فرويد : ليونارد ودافينشى ، دراسة فى السيكولوجية الجنســية ص ٩١ ٠

تلامذته من أمثال جونز E. Jones وهانز ساكس Sachs وأوتورانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودوان C. Boudouin وأوتوفينكل O. Fenickel وأدموند برجـلر E. Bergler وبراون F. Brown تشهد كلها بأنهم حاولوا دراسة الفنان وابداعه الفنى بمنهج علمى تجريبى هو عندهم منهج التحليل النفسى .

والنقد الذى نوجهه الى المنهج الذى استخدمه فرويد وتلامذته هو أن هذا المنهج لم يكن علميا تجريبيا الا من حيث الشكل وحسب ، وهو لم يبدأ من اقتراح مؤقت أو فرض أو فكرة عامة يمكن أن يطرحها جانبـا اذا لم لم تؤيد الملاحظات والتجارب صحتها ، بل بدأ بحثه عن ليوناردو وبحثه الآخر عن دستويفسكى بنظرية راسـخة لديه لا سبيل الى تعـديلها أو دحضها ، بل لابد — وهـذا تعسف كبير منه — أن تكون الوقـائع أيا ما كانت مؤيدة لها . وما دام أنه يبدأ بنظرية راسخة فان عليه بعـد ذلك أن ينتقى ويختار وقائع وظواهر معينة تؤدى فى نهاية الامر الى تبرير نظريته فالمسألة اذن عند فرويد ليست منهجا علميا يتكون من خطوات متتالية ، كل مرحلة تتلو الاخرى ، ان المسألة عنده هى نظرية يختار بتعسف ما يتوافق معها من أحداث أو وقـائع لتبريرها . فان بدت له وقائع أو ظواهـر لا تتسق مع نظريته فاما أن يهملها ، واما يجهد نفسـه كثيرا كى يفسرها فى النهاية تفسيرات تتسق وهذه النظرية ، أو كى ينطق هـذه الوقائع وتلك الظواهـر بما لا تحتويه أو تعبر عنـه ، وانما بما يعبر عن الخط العـام لنظريته ، تلك التى تلقى الضوء على المسائل الشبقية خصوصا فى مرحلة الطفولة والتى لم تسمح النظم الاجتماعية باشباعها فكبتت فى اللاشعور . وسنحاول الآن بيان نماذج من هذا التعسف فى انتقاء الظواهر وتفسيرها بما يتمشى مع النظـرية .

فقد حاول فرويد فى بحثه عن ليوناردو دافنشى القاء كل الضوء على طفولة الفنان ، وأخذ يفسر الحلم الذى أورده ليوناردو وهو حلم النسر تفسيرات تتمشى مع نظريته ، فيها الكثير من التعنت وانطاق المسائل بما لم يكن فيها أصلا • فلكى يعطى فرويد ذلك الحلم دلالاته الشبقية ذكر أن النسر ضرب ليوناردو عدة مرات بذيله على شفتيه ، وذلك لكى يماثل بين ذيل النسر وبين عضو التذكير ، مع أن هذا النص قد ذكر فى مواضع أخرى على أن هذا النسر « أخذ يلمس بجناحيه على شفتى ليوناردو مرات عديدة ، وكأنه يؤكد أن ليوناردو سوف يتحدث عن الاجنحة طوال أيام حياته •• »(٦٩) وهاهنا نلمس تحريفا فى النص حيث استبد لفرويد الجناحين بالذيل للاستفادة فى استنتاج دلالات شبقية تخدم نظريته •

على أن الامر لا يقتصر على هذا ، اذ لجأ فرويد بعد ذلك لتأويلات غريبة بغية اثبات أن النسر فى الحلم ما هو الا أم ليوناردو فقرر أن الام تمثل فى نقوش قدماء المصريين الهيروغليفية بصورة النسر ، وأن المصريين كانوا يعبدون الهة للامومة رأسها تشبه رأس النسر ، وأن اسم هذه الالهة ينطق موت Mut التى تحمل بعض التشابه مع الكلمة الالمانية Mutter وتعنى الام • ونحن اذا افترضنا صحة هذه المعلومات التى أتى بها فرويد ، فلن نستطيع أن نوافق على أن ليوناردو قد عرف هذا ، خصوصا اذا علمنا أن أول من نجح فى قراءة اللغة الهيروغليفية كان فرانسوا شامبليون الذى عاش بين عامى ١٧٩٠ — ١٨٣٢ أى بعد وفاة ليوناردو بأعوام طويلة تزيد على القرنين •

ثم يضيف فرويد أن ليوناردو ربما علم بأن هذا النوع من الطيور

---

(٦٩) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافينشى • ص ٦٤ •

لا توجد فيه الا نسور اناث من دراسته للتاريخ الطبيعى ، ومما كانيردده آباء الكنيسة من أن هذه النسور تلقح بواسطة الريح أى بدون نسر ذكر تماما كما تم ميلاد المسيح بدون أب ذكر ، وأن الآلهة Mut تشــكلت على هيئــة قضيبية ، فكانت ذات طبيعة أنثــوية ذكورية ، وأن ايزيس وحاتحور ونيت فى مصر وأثينا الهة اليونان صورن فى الاصل وهن مخنثات أو مزدوجات الجنس ، وكذلك الهة الطائفة الديونوسيوسية وأفروديت • وهو يذكر ذلك كله كى يماثل بينه وبين اعتقاد ليوناردو فى طفولته بأن أمه وجميع الاشخاص بما فيهم النساء يملكون عضوا مثل الذى يملكه هــو ، ولكى ينطق ليوناردو الطفل بالقول التالى « فى ذلك الوقت حينما وجهت فضولى الشديد نحو أمى ، كنت لا أزل أحكم بأن لها عضوا تناسليا مثل عضوى » ولكى يضيف فرويد الى ذلك قوله « تلك شهادة أخرى من بحث ليوناردو الجنسى الســابق لاوانه ، أصبحت فى رأينا حاسمة فى حيــاته كلهــا »[(٧٠)] •

نحن نقول بدورنا أن مسألة الطير أو مسألة الطيران يمكن ألا تترابط بالدافع الشبقى الذى كبتته الظروف فى لاشعور ليوناردو فى أيام طفولته الاولى ، ويمكن أن يفسر هذا الحلم بعيدا عن دلالالته الشبقية ، فــاذا بدلنا ذيل النسر بالجناحين ، واذا أضفنا نصوصا أخرى ذكرها ليوناردو نفسه ولم يوردها فرويد : تبين لنا أن مسألة الطــيران لا تعدو أن تكون مسألة معرفية وعلمية صرفة لاأتصال لها بالدوافع الشبقية•يقول ليوناردو « هذا الذى يعرف كل شىء يمكنه أن يعمل كل شىء ، على الانســان أن يعرف ، وستكون له أجنحة يسبح بها فى الفضاء ، كما سجل ليوناردو فى

---

(٧٠) فرويد : ليوناردو دافنشى ص ٤٦ •

مذاكراته ما يلى : «الحبل الذى اسمه من (فنشى) أى الفاتح أو القاهر •• الطير الاعظم •• سوف يحلق فى الفضاء لاول مرة رجل فوق ظهر بجعة كبيرة عظيمة •• وسوف يملأ الكتب والاسفار بشهرته ، وستخلد ذكرى هذا المجد والجلال فى المكان الذى ولد فيه هذا البجع العظيم » •

والثابت أن ليوناردو كان مهتما تماما بالطيران وبمحاولة ايكاروس بن ديدالوس ، وأنه خط بقلمه الكثير من المشروعات المتعلقة بالطيران وبالانسان الطائر ، بل مات أحد تلامذته وهو جيوفانى من محاولة طير له، والظاهر أن مسألة الطيران ارتبطت عنده بنواحى دينية لا بنواحى شبقية كما يذكر ذلك فرويد • وسوف نذكر هنا ما حدث لجيوفانى وسنرى أن بواعث دينية وربما فلسفية قد دفعته الى ما حدث •

فحينما دخل ليوناردو الى مسكنه ذات يوم،وجد فى انتظاره الميكانيكى « أسترو » وهو ينشد هذه الاغنية التى يقطع بها ملل الوحدة ويخفف آلام المرض :

تصيح الطيور •• تصيح الطيور
تطير الكراكى •• تطير النسور
وسط سديم الشمس ••
حيث لا أرض هناك •
تطير الكراكى •• تطير الكراكى
تصيح الطيور •• تصيح الطيور •

وأسترو هذا كان من مساعدى « ليوناردو » • وقد انكسرت ساقه فى محاولة للطيران ••

وقد شعر « ليوناردو » بالاكتئاب عند سماع هذه الكلمات المنظومة ، فوق ما كان يحس به أصلا من ضيق نتيجة لطول طوافه فى يومه وفى حنان واشفاق سأل الاستاذ مساعده :

ما هذا ؟ أسترو ! ! وقد وضع يده فو قرأس المريض ، الذى أجاب : لا شىء يا سيدى •• لا شىء •• لا شىء يخصنى •• ولكن جيوفانى • • من المؤكد أنه الآن أحسن حالا مما كان من قبل •• قد أخـذ الجناح •• ويجيب ليوناردو : ماذا تقول •• أسترو •• أين جيوفانى ؟

وأحس ليوناردو على الفور بما تنبأ به من حـزن وأسى وضـيق ، واضطراب فى دقات قلبه من أجل تلميذه جيوفانى ، ثم طلب من مساعده أسترو أن يرشده على مكان جيوفانى • وتوكأ المساعد على عكازته وصعد فوق الدرجات القديمة البالية ، وليوناردو يتبعه ، مأخوذا ، قلقا عـلى تلميذه ، متألما آسفا على ما أصـاب مساعده من هزات • وفجأة يشـير أسترو الى غرفة يتدلى من سقفها جسم جيوفانى ، ويقول للأستاذ : لا تخف هذا هو جيوفانى قد استراح •• لقد طار ، قد انتهت كل متاعبه ولم يعد فى حاجة الى التفكير ، أو الهذيان ، أو الصياح والعويل •

ويشهد ليوناردو هذا المشهد الاليم ، وهو صامت لا يتكلم ، أو يشير ، أو يسأل ، أو يجيب • وبعد برهة قصيرة ، أحس أنه طال أمدها ، نسمع صوت ليوناردو وقد غيرته الاحزان ، وهد من قوته الاسى ، ينادى فى عمق وحنين : جيوفانى ! ! ويشحب لون وجهه ويكفر • ويندفع نحو الجسم المدلى يحاول اصلاح اتجاه رأسه ، ويلمس يده الباردة ، والجسم يترنح ذات اليمين وذات اليسار من أثر لمسة الاستاذ •• بينما يتجه أسترو نحو

نافذة تطل على مدينة روما والرقعة الخضراء للريف المجاور ، ومجـارى المياه الرومانيـة العالية بلونها الداكن ، والسـماء من خلفها • وتمتـد ذراعاه خارج النافذة ، ملوحا بهما فى الفضاء كأنهما جناحا طائر •ويترنم منشدا : تصيح الطيور ، تصيح الطيور ••

وتمر بضعة أيام على هذا المشهد ، ويتولى ليوناردو فحص مخلفات جيوفانى من أوراق ويجد بينها مذكراته اليومية ، فيأخذ فى تصفحها بشىء من الدقة ، ليكشف أسباب ما وقع فيه جيوفانى من حسيرة وارتبـاك ، واختلال فى قوى العقل • ويجد ليوناردو نصا فى مذكرات جيوفانى يعرف منه أن أسبابا أو تصـورات دينية بالاضافة الى تخطيطـات ليوناردو ومشروعه عن الطيران هى التى أدت الى ما وقع لجيوفانى • فى هذا النص يقول جيوفـانى :

« فى يوم من الايام الماضية ، فى رواق دير (فرايندينو) عرض على راهب ، كان قد قـدم من أثوس Athos ملفـا من (الـرق) أى ورق البارشمان ، عليه رسم لشعار ملون يمثل صورة (يوحنا البشير المجنح) وهذا الشعار المرسوم ليس له وجـود فى ايطاليا ، لكنه جاء نقـلا عن الايقونات الاغريقية ، أعضاء جسمه رفيعة طويلة ، وجسمه مغطى بدثار من شعر الجمل ، يبدو كأنه ريش طائر •

التفت ـ ها أنذا سوف أرسل ملاكى ـ الذى يتولى فتح الطـريق أمامى ، والرب الذى تبحث عنه سوف يملأ المعبد ، وحتى ملاك العهـد سوف يهرلبك •• التفت •• سوف يأتيك الرسول •• وهذا الرسول على كل حال ، ليس ملاكا ، ولا روحا ، ولكنه كائن له أجنحة ضخمة •

وفى سنة ١٥٠٣ آخر سنة فى حكم الوحش القرمزى ، البابا الاسكندر السادس ، الراهب الاوغسطينى الذى كان حينذاك بروما ، تحــدث عن جسم مجنح ، عدو للمسيح ، يتربع على العرش بمعبد الاله الاعــلى فى أورشليم •• هذا الوحش الذى يهب النور من السماء •• سوف يقــول للناس •• علام هذا الارتباك والحيرة ؟ •• ماذا تريدون ؟ •• أيها الجيل الملحد المتمرد ؟ •• هذه هى العلامة التى يطلبونها ، وهى ظاهرة تنطبــع فيكم •• سترون ابن الانسان قادما من بين السحب ، ليقوم بينكم قاضيا يحكم بين أحيائكم وأمواتكم •• هكذا سوف يقول ••

وستكون له أجنحة ضخمة من نار ذات لهب •• يدبر أحوالكم بدهــاء الابالسة ومكر الشياطين • ويرتفع الى السماء بين جلجلة صوت الرعــد ووميض البرق ، يحيط به تلاميذه وأتباعه فى ثوب الملائكة المجنحة •

ويعقب هذا بضع بقايا كلمات متقطعة ، مشطوبة فى كثير من مقاطعها، كتبت فيما يبدو ، بيد مهتزة مرتعشة غير مستقرة ، تقول :

« يبدو لى كأن ملامح عدو المسيح تشبه فى وصفها وتفاصيلها ملامح المسيح بذاته •• ومن هذا الذى يمكنه أن يكشف عنهما ، أو يتعرف عــلى الواحد من الآخر ، ومن يمكنه مع اغراء ذلك أن يقف دون الناس ؟ ••• واللغز أو السر الكبير الاخير هو الاسى العميق الذى لم يعرف له فى هــذا العالم مثيــل » •

ووجد ليوناردو فى بداية آخر صفحة من المذكرة ، بخط غــير ثابت الاسلوب والبيان ، يحتمل أن يكون قد كتب بعد فترة طويلة من كتــابه ما سبق ، هذه العبــارة :

« الجنة البيضاء تظهر دائمـا فى كل مكان •• عليها اللعنـة •• السر الاخير • يبدو الاثنان واحدا ، المسيح وعدوه ، يبدوان واحدا •• السماء فى علاها •• والسماء من تحت •• لا يا ربى •• اسألك ألا يتحقق ذلك •• لا •• أرجو أن لا يكون •• الموت أحسن من هذا •• أسلم روحى اليك يا ربى •• فاحكم لى »(٧١) •

نفهم ممـا سبق أن مسألة الطـيران كانت منتشرة فى ذلك الوقت فى ايطاليا تحت تأثير بواعث دينيـة فهناك الملاك المجنح ، ويوحنا البشـير المجنح ، وحتى الشيطان المجنح • وأن تلك البواعث أو الدوافع الدينيـة يمكن أن توجه الفنان أو المخترع الى محاولة أن يطير الانسان ، بدون أن يشير ذلك الى دوافع شبقية • ومما لا شك فيـه أن الطبيعة بما فيها من زهور وطيور ومرتفعات ، والتى عاش فيها ليوناردو ، قـد جعلته يتأمل تلك الطبيعة وينقل عنها فنونه • بل ويعشقها ولا يحـاول أن يؤذى أى زهرة أو أى طير ، فهو فى طفولته كان يطلق الطيور من عقالها ، كى تتمتع بالحرية والانطلاق • وكان يتأملها وهى تطير فرحة • وكان يتسـاءل فى نفسه ألا يمكن أن يطير هو الآخر • فلما شب ونمى كانت الاساطير الدينية المسجلة فى الاقوال والفنون تتحدث وتعبر عن الملائكة المجنحة ، وعن رسل بأجنحة وعن أول من حاول الطيران من البشر • كل ذلك كان دافعـه الى الاهتمام الكبير واهتمام تلامذته بمسألة الطيران فالدافع الدينى مع حبه للطبيعة التى تحوى الزهور والطيـور كانا دافعا للاهتمام بهذه المسـألة وليست الدوافع الشبقية كما ذهب الى ذلك فرويد •

من هذا كله نرى التعنت واضحا فى تفسير فرويـد لحلم النسر بمـا

(٧١) أحمد أحمد يوسف : ليوناردو دافنشى ص ص ١٢٧ ــ ١٣٠

يتمشى مع نظريته الراسخة لديه • ولقد زاد فرويد فى تعنته هذا حينما قرر قضيته العامة القائلة « ان فن الطيران الذى بالغ مداه فى أزمنتنا ، له أيضا جذوره الطفلية الشبقية »(٧٢) •

ولقد فسر فرويد أيضا أحداث ليوناردو دافنشى وأعماله وكذلك حوادث وأفعال ديستويفسكى تفسيرات جنسية تقترب كلها من تأييد وتعضيد وتبرير نظريته • والواقع أن هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شىء يعرفه من قبل معرفة تامة ، هو الذى يحملنا على القول بأن منهج فرويد فى بحث ليوناردو وبحث ديستويفسكى لم يكن منهجا تجريبيا موجها بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها بل كان منهجا تبريريا بحيث نستطيع القول أن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور عن وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدى منها الى نفس النتائج التى تأدى اليها فى بحثه الحاضر(٧٣) •

ذكر فرويد أن التسامى Sublimation هو الاساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى ، والتسامى عنده يجرنا الى الحديث عن الدافع الشبقى ، فالدافع الشبقى هو الموضوع الذى تجرى عليه عملية التسامى ، بمعنى أن الفنان اذا استطاع أن يستبدل بأهدافه الغريزية « الشبقية » أهدافا أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية ، فقد قام تسامى • والتسامى حسب رأى فرويد يؤدى الى اظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم •• الخ •

---

(٧٢) فرويد : ليوناردو دافنشى ، ص ٤٩ •

(٧٣) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٧٩ •

ولكن فرويد لم يوضح كيف يؤدى التسامى الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم • ولقد لاحظ براون أن هناك علامة استفهام كبيرة حـــول ما اذا كان التسامى يؤدى فعلا الى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ؟(٧٤) كما لاحظ لفين Lewin (٧٥) أن التســـامى لا يؤدى الى خفض التوتر الذى يعانيـــه المحصور الا اذا أدى به الى اشباع الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه لانه يشترط ابدال الهدف ومعنى ذلك أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم الا باشباع نفس الدافع أصلا لا ابداله بدافع البحث أو المعرفة •• الخ •

ومع ذلك فلنسلم مع فرويد بأن التسامى يؤدى الى امتياز فى الفن أو ابداع فيه ، وأنه يتم بابدال الدافع الشبقى بدافع آخر له قيمة اجتماعية أو فنية •• الـــخ هاهنا تكون نظرية فرويد قاصرة فى الاحـــاطة بتنوعات الابداعات الفنية ، فاذا قدر لى ــ يقول مصطفى سويف ــ أنا الذى لست من الشعراء أن أحمل فى نفسى دافعا شبقيا نحو أمى ، فهل يقـــدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه الى ابداع الشعر أم الى ابداع القصة أم التمثيلية أم لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم الى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجـــه الى عبقـــرية بل الى عصـــاب ؟ هذا ما لم تفسره نظـــرية

---

74 — Brown; J. F. : Psychodynamics of Abnormal Behavir New York, 1940, P. 171.

(٧٥) انظـــر :

A) Lewin, K.: A Dynamic theory of personality, New York. 1935.

B) Lewin,; Principles of Topological psychology. New York. 1936.

C) Lewin, K. : Will and needs. London. 1938.

التسامى[٧٦] • ومعنى هذا أننا حتى اذا اعترفنا بأن التسامى يقـــود الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، فاننـــا لن نكون على بينة واضـــحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما الى فن معين دون آخر ، ولن نصبح قادرين على الاجابة على سؤال هام هو : لماذا كان هذا نحـــاتا بينما كان آخر رساما وثالث موسيقيا •• وهـــكذا • أى لماذا أدى التســـامى الى امتياز فى اطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخـــر الى امتياز فى نوع آخر من الفن ، وهنا يتضح أن التسامى الذى ذكره فرويد لا يتسع بحيث يستوعب عملية الابداع كلها •

والواقع أنه يمكن لنا أن نعد فرويد بوجه ما من الوجوه فيلســـوفا مثاليا أكثر منه عالم نفسى تجريبى ، من حيث أنه كان يبحث دائما عـــلى طريقة الفلاسفة عن « العلة الاولى » • والعلة الاولى والنهائية عنده هى اللاشعور •وهو فى سبيل التعليل بالعلة الاولى هذه نراه على أتم استعداد لان يتعامل مع أفكاره أو نظريته مغلبا هذه الافكار وتلك النظريات عـــلى الوقائع الملاحظة والمجربة ذاتها •

ثانيا : النقد الموجه للحركة السيريالية فى الفن

راحت الحركة السيريالية تتعقب خطى فرويد وتلامذته من أنصـــار مدرسة التحليل النفسى • فبدأت أعمالها الفنية من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية وركزت على الاحلام والرموز ذات الدلالات الشبقية ، وحـــاولت التخلى عن الواقع الخـــارجى لكى تغوص فى أعماق العـــالم الباطنى •• عالم الرغبات والذكريات المكبـــوتة من عهد الطفولة بوجـــه

---

(٧٦) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ص ١٩٧ •

خاص ، والتى كبتت فى اللاشعور بفضل العادات والتقاليد والنواميس • ورأت أن الوقت قد حان لاستكشاف بواطن العالم اللاواعى ، وبيـــان ما ينطوى عليه ، وما يشير اليه ، واستخراج الحقائق من ثناياه ، بعـــد أن كانت معظم الاعمال الفنية وغيرها تدور حول الشعور • وانضم الى هذه الحركة الكثير من مشاهير الفنانين من أمثال : شاجال وباول كليه وماكس ارنست ومارسيل بروست ودى ــ كريكو وسلفادور دالى • وكانت أعمال هؤلاء الفنية معبرة عن ما يماثل اللاشعور من أسرار وغـــرابة وتفرد ولا معقولية وكثرت الروايات والمسرحيات والاعمال الفنية الاخرى المتأثرة تأثرا بالغا بالتحليل الفرويدى وبالنظرية الفرويدية •

على أن النقد الذى يمكن أن نوجهه هنا الى الحركة السيريالية فى الفن هو أن أى ابداع فنى خصوصا فى مجال فنون الرواية الطويلة والمسرحية لا يمكن أن يعبر عن اللاشعور وحده ، وبالتالى لابد من أن يتخلله لحظات واعية شعورية تتمثل فى التنظيــم والعرض على الاقل • ومهما حـــاول السيرياليون من أن يحدوا من رقابة العقـــل الواعى وذلك باســـتخدام المخدرات واصطناع الجنون فى بعض الاحيان ، فانهم لابد أن يكونوا فى درجة ما من درجات الوعى وهم بصدد تنفيذ أو آداء عملهم الفنى ، فهم اذن واعون بما يصنعون ، ومن ثم تأتى المفارقة بل المغالطة،أنهم ينتجون فنا لا شعوريا هم أنفسهم شاعرون به أو لنقل أنهم يجيدون تقليد عـــالم اللاشـــعور •

ويبدو أن فرويد نفسه قد كشف الخدعة التى لجأ اليها السيرياليون ، اذ يقال أنه صرح لسلفادور دالى حين زاره هذا الاخير فى لندن بقـــوله « أن ما أراه طريفا فى فنك ليس هو اللاشعور بل الشعور » • وهى عبارة

دبلوماسية لبقة ، اذ لابد أن يكون فرويد قد قصد منها أن يقول لضيفه الفنان : اننى لا أجد طرافة فيما تتظاهرون به ، بل فى طريقـة تظاهركم ذاتها • وكأنه يريد أن يقول ان السيرياليين قد وقعوا فى خطيئة التكلف ، حين راحوا يدمنون المخدرات ويصطنعون حالات من الجنون : لا لشىء الا ليصنعوا فنا يعكس عالم الانسان الباطن(٧٧) •

فالفنـان اذن مهما ادعى أن فنـه كان نتاج اللاوعى أو اللاشعور ، فهو يعى ويشعر بما يصنع أو بما يبدع ، ومن هنا كان من الضرورى أن يرى بعض أنصار الحركة السيريالية اتحاد أو توحد الباطن مع الظاهر أو اللاشعور مع الشعور ، ضاربين عرض الحائط بمبالغة البعض الآخر الذى ادعى أنه يعتمد على اللاشـعور وحسب • ولعل هذا هو ماعنـاه أندريه بريتون حين ذكر فى بيانه « قصارى جهدنا •• منصرف الى ابراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد •• فهذا الاتحاد النهائى هو الهدف الاخير للسيريالية »(٧٨) •

والواقع أن اتحاد الباطن بالخارج هى أهم نتيجة حققتها الحـركة السيريالية ، وأهميتها تأتى من أن فنا يقوم على العقل الصرف ، والشعور الواعى اليقظ الموضوعى ، لن يبصر بالحقيقة الا من جانب واحد ، هـذا فضلا عما يتمثل فيه عندئذ من جفاف وخشونة • وكذلك الفن الذى يقوم على الحلم الصرف بكل ما فيه من انطلاق وتفكك وتشتت وتنـافر يكون مثيرا للدهشة والغرابة،ولكنه مع ذلك ناب أجوف فضفاض هلامى غامض•

---

(٧٧) عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ١٨٧ •

(٧٨) أنظر اندريه بريتون : بيان السيريالية فى كتاب الفن والمجتمع Art and Society لهربرت ريد H. Read

فاذا كان عالم الشعور وعالم اللاشعور غير منفصلين وغـير متقابلين ، بل ممتزجين ومتفاعلين ، فان هذه الحقيقة تؤكد كذلك اتصال الخيال بالواقع أو الحلم بالحقيقة الموضوعية وتفاعلهما • وليس الفن فى أعلى نماذجـه وأبقى صورة الا نتيجة هذا الامتزاج • وهذا ما كان يفعله بروست ، فهو يستسلم لتيار الذكريات والاحلام والخيالات ولكنه يظل فى الوقت ذاته مفكرا منظما ، وفنانا خلاقا واعيا الى أقصى الحدود[٧٩] •

كان السيرياليون يعرضـون أعمالهم بطبيعة الحال على الجمهـور ، وكانوا يعتمـدون فى توصيل فنونهم وتجاربهم الملغزة هذه على حقيقـة نفسية تفيد أن عالم اللاشعور بكل ما فيه من رموز عالم جمعى ، لانـه يمثل ضمير الانسانية القـديم المترسب فى كل النفوس • وهـذه الفكرة الاخيرة وجدناها بلا شك عند يونج فى فكرته عن لاشعور جمعى يتوارثه الناس عن الاسلاف والاجداد • ويرتب السيرياليون على ذلك قولهم بأن الرموز والدلالات اللاشعورية التى تظهر فى أعمالهم الفنية تجد مدلولها فى نفس المنطقة من نفوس المشاهدين أى فى لاشعورهم • ولكن المشـاهد والقارىء والمستمع انما يقبل هذه الاعمال الفنية بعقله الواعى وحواسه المتيقظة ، ويتحتم عليه لكى يدرك دلالات ومعانى هذه الاعمال أن يكون فى حالة غيبوبة شعورية كتلك التى كان فيها الفنان نفسه فى أثناء التجربة وهذا غير ممـكن[٨٠] •

ويمكن أن نوجه الى الحركة السيريالية أيضا نفس النقد الذى وجهناه

---

(٧٩) عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، ص ص ١٨٧ ــ ١٨٨ •
(٨٠) نفس المرجع : ص ص ١٨٥ ــ ١٨٦ •

الى فرويد وتلامذته من أنصـــار مدرسة التحـــليل النفسى ، من حيث أن السيرياليين لم يبينو لماذا تختلف الابداعات الفنية من فنان الى آخر ولا كيف تتم عملية الابداع الفنى،وأنهم تعسفوا فى تفسير ما يحدث بدلالات شبقية جنسية كبتت فى اللاشعور وتظهر على أنحاء مختلفة فى الابداعات الفنيـــــة •

ثالثا : النقد الموجه الى رأى يونج

أعطى يونج للاشعور الجمعى أهمية قصوى باعتباره منبع وجوهـــر الابداع الفنى ، والاعمال العبقرية العظيمة ، واستدل على وجود هـــذا اللاشعور الجمعى من وجود مظاهر له فى الاحلام وعنـــد الذهانيين وفى بعض الاعمال الفنية • وفسر يونج عملية الابداع الفنى بانسحاب اللبيدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد تصلح لآداء مهمتها ، مع تغير المجتمع وتطوره ، واتجاه هذا اللبيدو الى اعماق الشخصية ، حيث تبـــرز بعض كوامن اللاشعور ، ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذى برز ، ويزيد بروزا ، بأن يمليه على الفنان كى يخرجـــه فى أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنـــا فى وضوح الشعور •

كما تحدث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع ، فذكر أن الاسقاط هو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبـــة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها الى موضوعات خارجيـــة يمكن أن يتأملها غيره • كما ذكر أن الفنان يحتـــاج الى قوة يحـــدس بها لاشعوره هى قوة الحدس ، فبالحدس يصل الفنـــان الى الوتر المشترك مباشرة دون وسيط ، وبالاسقاط يحدد الفنان مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعا اياه فى شىء خارجى هو الرمز •

ان أول نقد نوجهه الى يونج هو أنه وقع فيما يسمى في المنطق بأغلوطة المماثلة ، ذلك أن يونج انتقل من ملاحظة مظاهر اللاشعور الجمعى عند الذهانيين وفى الاحلام ، وملاحظتها فى بعض الاعمال الفنية — انتقل — الى قضيته القائلة بأن اللاشعور الجمعى هو الاساس الجوهرى فى ابداع الاعمال الفنية •

نعم ان يونج يعترف بالواقع الاجتماعى الراهن أكثر مما يعترف به فرويد حين فسر عملية الابداع الفنى بانسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التى لم تعد صالحة فى آداء مهمتها ، نتيجة تطور المجتمع •• الخ • الا أن تقسيمه للاعمال الفنية والادبية الى قسمين : قسم : سيكولوجى لا يزيد عمل الفنان فيه على توضيح المضمون الشعورى ، ويندرج تحت هذا القسم كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والاسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا • وقسم كشفى Visionary يستمد وجوده من اللاشعور الجمعى ، حيث تكمن بقايا الخبرة الاولى •• خبرة الاسلاف • ويعتمد القسم الكشفى على الاسقاط والحدس • ومن هذا القبيل الجزء الثانى من « فاوست » لجيتة « وراعى هرمس » لدانتى • — نقول — الا أن تقسيمه هذا ، ورفضه النظر فى القسم السيكولوجى بحجة أنه تافه لانه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعى ، بل من عالم الواقع الخارجى يدل على أنه لم يختلف عن فرويد كثيرا ، اذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجى • فهذا الواقع اذن وسيلة للامعان فى الاستمساك بآرائه والقياس عليها ، بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها[٨١] •

---

(٨١) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى • صص ٨٥–٨٦

لنقف الآن عند القسمين قليلا ، فان يونج يرى أن القسم الكشــفى يخص الفنــان والعباقرة ولا يخص جميــع الناس ، فالفنــان هو الذى يستطيع مع العبــاقرة أن يكشف وأن يبدع ، لانه يتمتع هــو والعباقرة بحدس أصيل يميل يونج الى اعتباره فطريا لا مكتسبا • ويبدو أن معنى قوله هذا هو أن عامة الناس يقــدرون على القسم السيكولوجى بينمــا يحتاج القسم الكشفى الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم •• الخ • فاذا ما تفحصنا أقوال يونج هذه ، وأضفنا فكرته عن اللاشعور الجمعى الذى يتوارثه الخلف عن السلف ، ومن ثم كان واحدا عند الجميع ، لجاز لنا أن نسأل يونج : كيف يمكن أن ينقسم الناس ولا شعورهم الجمعى واحــد الى قسم سيكولوجى وآخر كشفى أى الى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؛ يمكن أن تكون اجابة يونج بأن القسم الاخير يمتاز أتباعه بالحدس ، وهو قوة فطرية عنده ، بينما يتمسك أتباع القســم الاول بالواقعى ، وبمعنى آخر توجد لدينــا فئة واقعية وأخــرى حدسية • ولكن ألا يتســم هذا التقسيم بالتعسف ؟ ثم ألا نلمس فيه شيئا من الغموض ، خصوصــا اذا عرفنا أن الحدس نفسه غامض لا تحديد له ولا تعريف ولا نعرف نحن ولا هو كنهه ولا طبيعته • والحق أننا لو اتبعنا رأى يونج هذا الذى يستبعد فيه الواقعى ويعتبــره تافها لعرفنــا أن يونج ليس من أنصــار المنهج التجريبى الذى يستند الى الواقع ويرتكز عليه •

واذا نظرنا أيضا الى القســم الكشفى لرأينا أن حــديث يونج عن انقسام هذا القسم الى الفنانين والعباقرة ، لا يمكن أن يشبع فضولنا فى التعرف عما يتميز به ابداع الفنــان عن ابداعات واكتشافات غــيره من العباقرة ، أى لا يبين لمــاذا أبدع هذا فنا وأبدع ثان علمــا وأبدع ثالث فكرا •• وهكذا ، فضــلا عن أنه لن يبين تمايز هذا الفنان عن غــيره من الفنانين أيضا كما سنتبين ذلك توا •

ذلك أننا اذا وافقنا يونج على أن اللاشعور الجمعى هو منبع الابداع الفنى ، وأن الفنان يتمتع بحدس ناقـذ ، فاننا لا ندرى كيف يمكن أن تتمايز الفنون ، والحدس واحد واللاشعور الجمعى واحد بين الفنانين • ذلك لاننا نرى أن هذا يبدع فى الرسم بينما ثان فى النحت ويبدع ثالث فى الموسيقى ويبدع رابع فى الشعر وهكذا ، فكيف اذن يمكن أن يفسر يونج هذه الاختلافات فى قطاعات الفنـون بين فنانين متحدين فى اللاشـعور الجمعى وفى الحدس ؟ واضح أن نظرية يونج قاصرة فى تفسـير ذلك • وبنفس الطريقة كيف يمكن أن نميز بين اسقاط الفنان وبين اسقاط غيره من العباقرة ؟ ، فضلا عن أنه كيف يمكن أن نميز بين اسقاط فنان معـين (موسيقى مثلا) وبين اسقاط فنان آخر (شاعر مثلا) ؟ واضـح أنه لا اجابة عند يونج •

أضف الى ذلك أن يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مـع شىء من النزعة الحيوية Vitalism ويكفى أن نستمع الى حـديثة عن العناصر غير الطبية فى حياة الفنان ، اذ يقول أن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزا للطاقة فى اتجاه معين ، مـع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحيـاة ، والنتيجـة طبعا أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسـوء مظاهر نشاطه الاخـرى ، فى معاملاته وفى تفسيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام(٨٢) والحق أننا لا نستطيع أن نتصور أن النشاط النفسى آلى ومكممتكميما ماديا الى هذه الدرجة بحيث أن انفاق ٩٠٪ من ذلك النشاط فى ابداع فنى ما ، ينتج عنه عدم كفاية ١٠٪ المتبقية لعلاقات الفنان الاجتماعية والعملية • ثم لنا

---

(٨٢) نفس المرجع : ص ٨٦ •

أن نتساءل وهل الفنان المتفوق وحـــده هو الذى يعانى من ســـوء مظاهر نشاطاته الاخرى • ألا يدخل فى زمرته أى مفكر وأى عبقرى وأى انسان له نشاط ثقافى أو تجارى واسع ؟ ثم من أين حصل يونج على فكرته تلك؟ هل قاس بالفعل بمقاييس دقيقة كمية النشاط النفسى لدى الناس جميعا ، كى يعرف أن الفنان له كمية محددة يصرف منها جزءا أكبر فى فنه ، والجزء الاصغر المتبقى لا يكفى فى مواجهة حياته الاجتماعية والعملية ؟ الحق أننا لا نقبل تلك النزعة الآلية الميكانيكية للنشـــاط النفسى التى أتى بها يونج لانها لا يمكن أن تكون علمية •

ويمكن أن نختتم نقدنا ليونج بنقد يمكن أن يوجه اليه والى القائلين باللاشعور بوجه عام ، سواء أكان هذا اللاشعور شخصيا أو كان جمعيا• فاللاشعور ليس الا علة أولى أو فرضية ميتافيزيقية لم يقم الدليل على صحتها أو صدقها بواسطة الواقع التجريبى فان قيل ان علمـــاء النفس يستنتجون وجود اللاشعور من مظاهره التى رأوها فى عيادات العـــلاج النفسى وفى الاحلام وفى بعض الاعمال الفنية ، قلنا أن ذلك لا يكفى مع تشككنا فى أنه صادق • فنحن لا نقبـــل بطبيعة الحال أن يكون الجـــانب الحالك المظلم من الانسان (اللاشعور) هو جوهر ومنبع الابداع عموما والابداع الفنى بوجه خاص •

وهكذا كانت النظرية السيكولوجية موجبة فى جانب سالبة من عـــدة جوانب فهى موجبة من حيث أنها حاولت أن تصل الى أصل الابداع الفنى عن طريق البحث فى داخل الانسان ، لا عن طريق التمسك بقوى غيبية ، أو مفاهيم أسطورية ، أو وحى الهى ، وهى سالبة من حيث أنها ركزت على فرضية اللاشعور سواء أكان هذا اللاشعور فرديا أم جمعيا ، كما أنهـــا

أغفلت مسائل كثيرة تتصل بمشكلة الابداع الفنى • فهى لم تحدثنـــا عن كيف يحدث الابداع الفنى من بدايته الى نهايته ، وأغفلت تماما مســألة التنفيذ أ والاداء ، ولم تبين لنا لماذا يتجه هذا الفنان الى الابداع فى فن معين دون آخر ، ولماذا يختلف الفنان نفسه فى فن بعينه من حيث الدرجة والجودة • كما أن المنهـــج الذى استخدمه أنصار هــذه النظرية لم يكن منهجا علميا تجريبيا بمعنى الكلمة ، فهو منهج شكلى تعسفى عند فرويد ، وهو لا يمت الى المنهج بأدنى صلة عند يونج •

أضف الى ذلك أن حديث فرويد عن التسامى باعتباره الاساس الذى تقوم عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى والذى يؤدى الى امتياز أو عبقرية فى فن أو علم ، لم يكن حديثا علميا واضحا ، فلقد هاجم كثير من علماء النفس فــكرة التسامى هذه ، بالاضــافة الى أن التسامى حتى لو سلمنا به لا يمكن أن يفسر لنا لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين بينمـا يتجه فنان غيره الى فن آخر رغم أن الاثنين قد قاما بعملية التسامى هذه ، كما أن حديث يونج عن الاسقاط باعتباره السبيل الى الابداع يشـــوبه الكثير من الغمــوض ، فضلا عن عــدم علميته وكفايته فى تفســير عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها حتى ولو أضـــاف يونج الى الاســقاط فكرته عن الحدس وفكرته عن اللاشـــعور الجمعى وفكرته عن النمـــاذج البدائية وفكرته عن القسم الكشفى •

ونحن لا نستطيع أن نقبل بطبيعة الحال التصور الآلى للنشاط النفسى المشوب بنزعة حيوية ، ذلك التصو رالذى كا نسببا فى توجيه كثير مـــن اللوم ليونج ، كمـــا لا نستطيع أن نوافق يونج عـــلى تقسيمه للاعمـــال الفنية الى قسمين : الاول سيكولوجى والثـــانى كشفى ، كما أننـــا لسنا

بوضوح قصور وجهة نظر الحركة السيريالية فى الفن ، تلك الحركة التى اعتمدت على منهـــج التحليل النفسى ، واستهدفت التعبير عن لاشـــعور الفنان ، فجاءت أعمالها مزيجـــا من اللاشعور والشـــعور أو خليطا من اللاوعى الوعى وأن عنصر الوعى أو الشعور لابد وأن يظهر على الاقل فى جانب التنفيذ أو الاداء ، ذلك الجـــانب الاخير الذى أهملته المدرســـة السيكولوجية تمـــاما •

تبين لنا اذن أن كل نظرية من النظريات السابقة ، لم تقدم تفســـيرا كاملا لعملية الابداع الفنى ، بالاضافة الى وقوعها فى نقاط ضعف ، كانت سبب ما وجهناه الى كل منها من نقد • ولكن أيمكن أن نقدم نحن من جانبنا رأيا خاصا يمكن أن نفسر فى ضوئه عملية الابداع الفنى تفســـيرا كاملا متلافين فى ذلك أوجه النقد السابقة ؟ هذا هو ما سنحاوله فى الباب الثالث من هذا الكتـــاب •

البَابُ الثالث

رؤيـــة جـــديدة

رؤيـــة جـــــديدة

١ ــ أما رأينا الخاص فهو أن مشــكلة الابداع الفنى ، لا يمــكن تفســيرها على الاطلاق تفسيرا كاملا وشــاملا بالاستناد الى نظرية من النظريات التى عرضناها آنفا ، ولعل هذا كان سبب أوجه النقد العديدة التى وجهناها الى كل نظرية على حدة ، بحيث ظهر واضحا فى نهاية المطاف عجز كل نظرية من تلك النظريات فى تقديم تفسير مقنع يلقى الضوء على مشكلة الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، وقبل أن نتناول سر فشــل كل نظرية من النظريات السابقة فى تفســير تلك المشكلة ، نود أن نبين منــذ البداية رأينا الخاص الذى يمكن أن نضعه على النحو التالى : ان مشــكلة الابداع الفنى يمكن تفســيرها تفســيرا كاملا شــاملا من موقف ذاتى موضوعى ، وأن هــذا الموقف يشير الى تفاعل الذات مع الموضــوع ، أو تلاحمهما معا ، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتيا وذاك موضوعيا .

والموقف الذاتى الموضوعى الذى نتخذه كموقف نستطيع أن ننطــلق منه الى تفسير شامل وتام لمشكلتنا قيد البحث ، ليس هــو الموقف الذاتى الذى نضيف اليه الموضوع ، وليس هو الموقف الموضوعى الذى نضيف

اليه الذات ، كما لو كنا نضيف قطعة الى قطعة ، أو كما لو أن الذات هى العنصر الرئيسى فى الموقف الذاتى ثم يكون الموضوع عنصرا ثانويا ، أو كما لو أن الموضوع هو العنصر الرئيسى فى الموقف الموضـــوعى ثم تكون الذات عنصرا ثانويا • ان الموقف الذاتى الموضـــوعى الذى نعتنقه ليس بمثابة اضافة قطعة الى قطعة،أو النظر الى ناحية على أنها أولية والاخرى ثانوية •• انه موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أى انفصـــال أو تمزق ، انه يشير الى اتحاد ما هو موضوعى بما هو ذاتى ، أو اندماج الانا بالنحن وبالعالم بما يحتويه من ظواهر استطيقية وأعمال فنية •

واذا كان الموقف الذاتى موقفا متطرفا يقرر أن أى ابداع فنى ليس الا وليد الذات ونتاج الانا ، فان الموقف الموضوعى يتجه اتجاها متطرفا مضادا للاتجاه الذاتى ، فيقرر أن ليس ثمة أنا بل نحن ، وليس ثمة ذات بل موضوع ، وفى تطرف الموقفين السابقين يتغافل الموقف الذاتى عن كل ما هو موضوعى ، ويتغافل الموقف الموضوعى عن كل ما هو ذاتى • ومن هنا يأتى تفسيرهما ناقصا ، ويفشلان فى تأويل وتوضيح مشكلة الابداع الفنى من ألفهـــا الى يائها • ولا شـــك أن تفاعل الموقفـــين فى الموقف الذاتى الموضوعى ، يجعل التفسير كاملا ، ويجل التأويل شاملا ومحيطا بكل مـــا غفله هذا الموقف أو ذاك ، وبكل ما لم يتمكنا من تفسيره معا وخصوصـــا مسألة تباين الابداعات الفنية وتمايزها •

ولكى لا يكون حديثنا عاما على هذا الشـــكل ، فاننا سنعود توا الى مشكلتنا المطروحـــة أمامنا ، لكى نرى بدقة كيف فشـــل الموقف الذاتى المتمثـــل فى نظرية الالهام أو العبقرية والنظـــرية العقلية ، والنظـــرية السيكولوجية ــ كيف فشل هذا الموقف ــ فى اعطـــائنا تفسيرا مقنعـــا

وشاملا لمشكلة الابداع الفنى ، ثم لكى نرى من جهة أخرى كيف فشل الموقف الموضوعى المتمثل فى النظرية السوسيولوجية هو الآخر فى تفسير هذه المشكلة تفسيرا كاملا ومقبولا •

لقد ركز أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية فى تفسيرهم لمشكلة الابداع الفنى على العنصر الذاتى وحده •• على ذات الفنان بما تحتويه من خيالات وأحلام والهامات وانبثاقات ابداعية تحدث فجأة بدون أن تخضع لاية ضرورة موضوعية ، أو أية مقدمات من أى نوع : فهذا روسو يذكر أن خيالاته لو تحولت الى حقائق لما اكتفى بها،بل يظل يتخيل ويحلم لا تقف رغبته عند حد • كما اعتمد هرد روجان وبول ريتشر وهوفمان وكولردج وهو جو على الاحلام ، واحتفى الرومانتيكيون بالتميز الفردى بحيث أصبح الرومانتيكى يواجه المجتمع وحيدا بدون وسيط ، غريبا بين غرباء •• أنا منفردة فى مواجهة اللا أنا الهائلة ، كما ذكر نيتشه وألفونس دوديه وفليكس كلاى وديلاكروا وبرجسون أن الالهام يحدث فجأة وكأنه صدمة بلا مقدمات ولا وعى •

هذا والخلق الفنى عند الرومانتيكيين يستتبع القريحة أو العبقرية الفردية وهو عند كروتشه لا يحتاج الى شىء آخر سوى التعبير عما حدسه الفنان بحدسه الذاتى الاصيل • ومن هنا أصبح الابداع الفنى يحمل تعبيرا فرديا ويشير الى شعور بالوحدة التى هى سر الاصالة ، ويذكر بايير فى هذا الصدد أن احساس الفنان بالاصالة لابد وأن يقترن بالوحدة •

والواقع أن تطرف أنصار نظرية الالهام أو العبقرية فى موقفهم

الذاتى جعلهم يغفلون جانب التنفيذ أو الآداء ، مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى : اذ بدون الآداء أو التنفيذ لا يمكننا أن نقرر أن ابداعا فنيا ما قد حدث ، أو أن الهاما فنيا معينا قد تحقق ، بل ستبقى الابداعات والالهامات داخل الذات ، حبيسة فيها ، سجينة •• كامنة • والحق أن ما يميز الفنان عن غيره من الناس انما هى قدرته على تجسيد أفكاره فى فن ما ، فاذا انمحت هذه القدرة لم يعد فنانا وانما انخرط فى جماهير الناس• وما اصرار أنصار هذه النظرية على موقفهم هذا الا تطرفا فى ذاتيتهم، ذلك التطرف الذى يهدف — ضمن ما يهدف اليه — الى الابتعاد عن أية مادة خارجية يمكن للفنان أن يشكل فيها فنه •

ولنا أن نسأل أنصار هذه النظرية السؤال التالى : أليس تخارج الفنان عن ذاته ، وتصارعه مع المادة التى يشكل فيها فنه قد تغير من أفكاره •• وذلك حينما لا تطاوعه المادة أو حينما يرى أن عمله يقتضى اضافة هنا أو تعديلا هناك ، أو حينما تطرأ عليه أثناء الآداء فكرة جديدة غير تلك التى بدأ بها ، تقوده الى تحقيق أفضل أو عمل أجود ؟

ولننظر الى خطأ آخر تردى فيه أنصار هذه النظرية بسبب تطرفهم فى موقفهم الذاتى ، وأعنى به ما قرروه من أن الفنان مخلوق أصيل كل الأصالة ، وأن سر أصالته كامن فى أن فنه غير منبثق عن فن انسان آخر ، وغير خاضع لمجتمع أو تاريخ ، وغير مقيد بقوانين أو قواعد ، وأنه لا يرتبط بزمان أو مكان ، وأنه خلق من العدم دون أدنى مقدمات أو ارهاصات أو وعى • لقد تبينا خلال نقدنا لفكرة الاصالة كما عرضها أنصار هذه النظرية ، أن هذه الاصالة وهمية وخرافية ، لان الفنان طبقا لهذه النظرية ليس الا انسانا مسلوب الارادة ، فاقد الوعى ، هو مجرد

وسيط لالهامات ، أو قابل لوحى ، أو مردد لفكر الهى أو شيطانى ، وهـــو بالاضافة الى ذلك ليس منفذا لهذا الالهام كما تبينا ذلك من قبل •

نعم لقد كان فضل النظرية العقلية الكبير هـــو أنها أنزلت مشـــكلة الابداع الفنى من السماء الى الارض ، فخلصت الذهن وحررته من كل فكر غيبى ، ومن كل تفكير أسطورى ، بل تحرير مشـــكلة الابداع الفنى ذاتها من الخرافات والغيبيات التى ألحقتها بها نظرية الالهام أو العبقرية• ولكنها رغم ذلك كله وقعت من حيث الشكل فى نفس الخطأ الذى وقعت فيه نظرية الالهام أو العبقرية ، من حيث أنها ركزت على العنصر الذاتى وحده (وهو هنا العقل) وأهمـــلت وأغفلت العنصر الموضـــوعى ، فلقد أحـــال العقليون الالهام المفاجىء الى نوع من التفكير المضنى المتواصل ، ورأوا أن اللاوعى هو نتاج الوعى ، وقرروا أن الالهام يقتضى شدة الانصراف الى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنه ، وحـــرية الذهن من قيود التفكير ومن ضغط القديم • وذهبـــوا الى أن أى ابداع فنى ــ كائنا ما كان ــ لا يمكن أن يرى النور الا اذا مسته عصا العقـــل البشرى ، وخضع لرؤية وتأمل وارادة وتصميم • وتطرف كانط فذكر أن الابداع الفنى يرجع الى شروط وقوانين أولية **A priorie** قبلية ســـابقة على التجربة مشتقة من قوانا الادراكية المجموعية أى من العقـــل • وأكد هيجل أن الفكرة داخل الذات هى أصل الابداع والانتاج الفنى ، ورأى شوبنهور أنه لا ابداع بدون ارادة ، وأن الارادة تتشكل ذاتها فى أفـــكار شتى تنتج عنها الفنون المختلفة • وقـــرر جويو أن العواطف ترجـــع الى الفكر ، وذكر أن الفنان خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخـــالق عواطف عن طريق هـــذه الافكار ، وذهب بوزانكيت الى أن الانتاج فى ميـــدان الفن الخلاق ــ حيثما يكون ــ هو صورة من الادراك العقلى ، وأن الفنـــان

خالق مبدع ، لانه متأمل بأدق معنى من معانى التأمل • كما أكدت باتريك وجيلفورد على أهمية العنصر العقلى فى الابداع الفنى •

والواقع أنه بسبب تركيز أنصار النظرية العقلية على هـذا العنصر الذاتى (العقل) وبسبب اهمالهم أو اغفالهم الكامل للعنصر الموضـوعى تأدى بهم الامر الى الاهمال التام لعنصر التنفيذ أو الاداء ، مـع أن أى ابداع فنى لا يمكن أن يتم أو يتحقق بدون هذا العنصر • كذلك أهمـلت هذه النظرية عمل الفنان ، وكيفية تخارج أفكاره على هيئة أعمال ابداعية• وهى أيضا لم تلتفت بسبب انغماسـها فى التأكيد والاصرار عـلى دور الفكر الى أن ثمة أدوارا أخرى للحواس والاعصاب والمزاج لها أهميتها فى عملية الابداع الفنى • وكان نتيجة ذلك كله أن هـذه النظرية حصرت نفسها فى دائرة فكرية ضيقة أو فى برج عادى منفرد ، ورغم هذا كله لم تفلح فى بيان مسألة أصل الافكار الابداعية ولا فى تفسير لماذا يتجه الفكر الابداعى لدى فنان ما الى فن معين دون آخر ، ولا تفسـير كيف تختلف الفنون مع أن الفكر واحد •

ولا يجب أن نفهم من قو لباتريك من أن عملية ابداع الفنى تمر فى أربع مراحل وهى ، الاستعداد أو التأهب ، والافراخ ، وتبلور الفـكرة العامة ، ثم نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة ، وهى المراحل التى تقابل مراحل الاعداد،والتخمر ، والكشف،والتحقيق عند ولاس وجيلفورد على التوالى — لا يجب أن نفهم — أنهم يعنـون بالمرحلة الاخيرة (نسـج وتفصيل الفـكرة العامة عنـد باتريك ومرحـلة التحقيق عنـد ولاس وجيلفورد) الاشارة الى عنصر الاداء أو التنفيذ ، ذلك لانهم عنوا بهذه المرحلة الاخيرة أن الذهن البشرى يتجه الى تفصيل الفكرة العامةفى ذاته،

اذ ليس من المعقول أن يتجـــه الفكر الابداعى من مرحلة تبـــلور الفكرة العامة أو الكشف الى التنفيذ مباشرة ، دون أن ينـــاقش الفكر ذاته فى مسألة الفاصيل ، ومع ذلك فنحن لا نجد عند هؤلاء أى حديث يشير الى عنصر الاداء أو التنفيذ ، وهذا هو ما يجعلنا نقرر بأن جميع المراحـــل التى تحدثوا عنها لا تخرج الى حيز التطبيق أو التنفيذ ، وأنها تشـــير فقط الى خطوات ذهنية صرفة •

وبالمثل أرجعت النظرية السيكولوجية عملية الابداع الفنى الى أساس ذاتى صرف وهو اللاشعور • حقا ان حديث يونج عن اللاشعور الجمعى الذى ينحدر من السابق الى اللاحق ، وحديثه عن القلقلات الاجتماعية والنماذج البدائية قـــد يوحى بأن يونج اهتم بالاســـاس الموضوعى ؛ ولكننا سرعان ما نتبين من حديثه عن الاسقاط والحـــدس أنه لا يقـــل ذاتية عن فرويد الذى نادى صراحة باللاشعور الشخصى • والواقع أن تركيز أصحاب النظرية السيكولوجية على اللاشعور وهـــو عندهم ذاتى سواء أكان شخصيا أم جمعيا ، جعلهم يهملون عنصر الاداء أو التنفيذ ، وجعلهم يتغافلون عن بيان كيفية تمام عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، ثم هم لم يحدثونا بالاضافة الى هذا عن كيف تتخارج الابداعات من اللاشعور الى واقع فنى ملموس ، كما فشلوا فى بيان لماذا يتجه هذا الفنان الى فن معين دون آخر ، وفى بيان كيفية اختلاف الفنون وتنوعها من فنان الى آخر •

ويمكن أن نقرر الآن بصفة عـــامة أن نظرية الالهام أو العبقـــرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية السيكولوجية ، قد أخفقت جميعا فى تفسير عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، وما ذلك الا لتمسكها بالجانب

الذاتى وحده واغفالها للجانب الموضوعى ، فلم تتناول مسألة الاداء أو التنفيذ ، ولم يفلح بعضها فى تفسـير تباين الفنون بينما أعطت نظـرية الالهام تفسيرا أسطوريا مرفوضا • كما لم تفلح النظرية العقلية والنظرية السيكولوجية فى تفسير لماذا يتجه فنان ما الى الابداع فى فن معين دون آخر • بينما أعطت نظرية الالهـام أو العبقرية تفسـيرا غيبيا مرفوضا أيضا • وهكذا بقيت الالهامات أو الافكار أو الخيالات حبيسة الذات ، وأهملت أدوارا كثيرة كان من الممـكن أن تقوم بها الحـواس وغيرها ، واستبعدت تماما الابعاد السوسيولوجية والتاريخية وتأثيرات الجنس والبيئة والزمن • فلننتقل الآن الى النظرية التى بنت نظرتها على موقف موضوعى صرف وهى النظرية الاجتماعية •

رأت النظرية الاجتماعية أن الجماعة أسبق من الفرد ، وأن النحـن أسبق من الانا ، وأن « أنا » الانسـان لا تزيد عن كونها هبـة يمنحها الآخرون له ، وأن الفن يمكن الانا من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه ، وأن الفنان يمثل المجتمـع ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقـل اصدائها ، والتعبير عن الاحداث والافـكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره ، وذكر دور كايم أن الفن ظاهرة اجتماعية، وأنه انتاج نسبى يخضع لظروف الزمان والمـكان ، وهو عمل له أصـول خاصة به ، وله مدارسـه ، ولا يبنى على مخـاطر العبقرية الفـردية ، فالفنان لا يعبر عن الانا بل عن نحن أى عن المجتمع بأسره •

وعلى هذا النحو ذهب أنصار هذه النظرية الى أن الفن ليس انتاجا

فرديا بل هل ضرب من ضروب الانتاج الجمعى ، وأنه يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية كما أنه مشروط بالظروف الاجتماعية والتاريخية ومتغير بتغيرها • كما أكد السوسيولوجيون على أهمية العمل ، واعتبروا الفن ضربا من ضروب الصناعة والانتاج الجمعى ، وأن هـذه الصناعة التى تقتضى العمل ومن ثم الانتاج تتطلب فى نفس الوقت وجود المادة والصراع من أجل تطويعها وتشكيلها فى انتاجات يحتاجها المجتمع • ولقد تحدث أنصار هذه النظرية عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى واستعانوا بالفن البدائى والفنون الشعبية وبمبدأ أن ليس ثمة خلق من عدم فى تأكيد الوجه السوسيولوجى والتاريخى للفن • وتحدثوا عن أصالة نسبية باعتبار أن الابداع الفنى ليس أكثر من تأليف بين أفكار قديمة ، أو احداث تعديلات أو تحويرات فيما وصل الفنان من تراث فنى سابق أو فيما وعاه من ظروف اجتماعية محيطة •

وذهب تين الى أن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تتدرج تحت مجموعة من الظواهر التى تفسرها ، وخلص الى أن الجنس والبيئة والزمن هى المسئولة عن خلق درجة الحرارة الاخلاقية أو الادبية التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى أو ذاك وأن الاختلاف بين الفنانين فى طريقة الابداع لا يرجع الى اختلاف شخصياتهم بقدر ما يرجع الى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها وكذلك العصر والبيئة وعوامل الوراثة ، ومعنى هـذا أن الابداع الفنى محتم بالظروف الاجتماعية والبيولوجية وأنه لا مجال للحرية أو لاصالة الفنان المطلقة ، وهكذا أصبح الفنان العبقرى لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذى يخلق الفنان كأنه بطل منتظر • وهكذا أصبح المجتمع هو المبدع والموضوع معا وأصبح اللااهتمام بالانا أو الذات أمرا مألوفا عند أصحاب هذه النظرية •

ولقد أثبتنا لهذه النظرية حينما تناولناها بالنقد والتعليق أنها جاءت ببعض نقاط موجبة وضرورية ، فلقد ألقت الضوء على أبعاد جـديدة لم تذكرها النظريات الثلاثة الاخرى وهى الابعاد السوسيولوجية والتاريخية كما أضافت بعد العمل وبعد الاداء أو التنفيذ • كما تخلصت من أساطير وغيبيات نظرية الالهامأو العبقرية ، وتحدثت عن أصــل الافكار الذى غفل عنه أنصار النظرية العقلية •

ولكن هذه النظرية بتغافلها عن الاساس الذاتى وبهجومها على العقل الفردى لم تفلح فى بيان كيفية قيام الابداع الفنى ابتداء من لاشـــعور جمعى أو عقل جمعى كما أنها لم تفلح فى بيان ما يتميز به الفنان المبدع عن الناس : فهو لا ينفرد بعقل أو لاشعور جمعى ، وهو لا يتميز بمفــرده بوضوح الرؤيا وشدة الوعى وعمق التجربة ، ولا يعزى اليه أى تفــرد اللهم الا فى أنه يجيد حرفته ، ويتفوق فى صناعته ، ويضفى عليها طابعا استطيقيا • نعم ان الابداع الفنى أداء وتنفيذ ولكنه أيضا خلق وابتكار واختراع فى مجال الفن ، وأن هذا الابتكار وذلك الاختراع لابد أن ينفرد بهما أناس تميزوا عن العامة بمميزات ، وتفوقوا على غيرهم بصفات ، وهذا ما لم تنجح هذه النظرية فى بيانه لانها أهملت العنصر الذاتى فى الابــداع •

والحق أن العقل فردى ، وســيظل كذلك ، وهو يتأمل موضـــوعاته وموضوعاته متخارجة عنه ، وليست كامنة فيه ، وهو يتأثر ويؤثر فى وسطه ويتفاعل ويتعامل مع بيئته ذات المضمون الاجتماعى والتاريخى • ورغم ذلك فثمة تمييز وتفرد بين عقل وآخر ، فالفردية لا يمكن أن تمحى ، مهما طمستها الروح الاجتماعية ، ومهما رددت من أصوات اجتماعية وتاريخية•

ومعنى نقدنا هذا هو أن النظرية الاجتماعيــة بتغافلها عن العنصر الذاتى تمسكت بفرضية ميتافيزيقية (العقل الجمعى) وهذه الفرضية لا سند لها من واقع أو علم ، وهى أيضا وهمية يرفضها علماء الاجتمــاع فى أيامنا هذه • وهى قد زادت المسألة تعقيدا حينما انتقلت من عقل فــردى يمكن قياس قدراته ، ومعرفة عملياته الى عقل جمعى ، لا ندرى نحن،ولا يدرون هم أين يوجد ، وكيف يكون ، وعلى أى نحو يعمل • ولعل هذا هو سبب ما ذكره فيشر فى تأكيد دور الانا فى عملية الابداع الفنى خصوصا فى المراحل التاريخية الحديثة والمعاصرة ، وذلك رغم أنه يحمل الانا ببذور النحن ، وسبب ما قرره فنكلشتين من أن الاعمال الفنية هى من ابداع أو انتاج فنانين أفراد ، رغم أنه يسرع بعد ذلك الى القول بأن الفن نفســه جزء من الحياة الاجتماعية • نحن نوافق بلا شك على تحميل الانا ببذور النحن ، أو أن يكون الفن جزء من الحياة الاجتماعية ولكننا لا نوافق — رغم هذا — على اغفال أهمية الذات فى عملية الابداع الفنى •

نحن بطبيعة الحال لا نوافق على تطرف الذاتيين فبينما يؤكدون على أن النشاط الفنى لهو من أبرز ضروب النشاط البشرى فردية وأظهرها تلقائية وأشدها تعبيرا عن الحرية ، أو حينما يقولون أن أصــالة الذوق والاحساس هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية احالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى ، أو أن الفن ما هو الا ظاهرة بشرية قد نبعت عن أصل فردى أو أن ممارسة الفن وتقديره لهما عمليتان فرديتان ، أو أن الفن يبدأ من الفرد ويعود الى الفرد • ولكننا لا نوافق أيضا على تطرف الموضوعيين حينما يقدمون لنا استطيقا حتمية لا نلمس فيها ولو بصيصا ضئيلا من ضوء الحرية • استطيقا تحــدد تحديدا صارما بمجمــوعة من العوامل الخارجية الموضوعية كالجنس والبيئة والزمن كما ذكرتين فالواقع أننا لو

وافقنا تين على أن للبيئة والجنس والزمن آثارها على عملية الابداع الفنى فاننا لا نوافقه على طمسه الكامل لمعالم الفردية • ومعنى هذا أن فردية الفنان المبدع قد تتأثر بهذه العوامل ، ولكنها يمكن أن تحتفظ بشخصيتها وطابعها الفردى رغم ذلك •

مما سبق يتضح أن تطرف الذاتيين جعلهم ينظرون الى عملية الابداع الفنى من زاوية واحدة متعامين بذلك عن سائر الزوايا ، وهذا هو ما جعل موقفهم عرضه للنقد ، كما أن تطرف الموضوعيين أدى الى الوقوع فى نقاط ضعف عرضهم هم أيضا للنقد • ولكن لنا أن نسأل الآن السؤال التالى : وهل يمكن للموقف الذاتى الموضوعى أن يفسر عملية الابداع الفنى تفسيرا كاملا ؟ وكيف يكون كذلك •

الواقع أن أى تفسير لعملية الابداع الفنى لكى يكون كاملا يجب أن يضع فى حسبانه كل أركان عملية الابداع ، التى تتكون فى رأينا من : منبع الابداع الفنى ، وعلته ، وكيفية حدوثه ، وتحققه فى الواقع بواسطة عنصر الآداء أو التنفيذ ، وبمعنى آخر ان أى تفسير كامل يجب أن يجيب على الاسئلة التالية ويفسرها وهى :

١ ـــ ما هو منبع الابداع الفنى ؟ أو من أين تأتى للفنان المبدع صور ابداعاته ؟

٢ ـــ ما هى علة الابداع الفنى أى لماذا يبدع الفنان فنه ؟ •

٣ ـــ كيف تحدث عملية الابداع ؟ •

٤ ـــ كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى ابداع فنى ملموس ؟ وما

هو دور العمل وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ •

اذا عدنا الآن الى النظريات الاربع التى ولجت ميدان تفسير الابداع الفنى لرأينا أن كل نظرية من هذه النظريات قد أغفلت جانبا من الاسئلة المطروحة سابقا ، علاوة على أن اجـابات بعضها كان بعيدا عن العلميـة والواقعية ، أو لم تكن كاملة بحيث تتناول الاجابة على كل سؤال من جميع جوانبـه •

فعن السؤال الاول أجابت نظرية الالهـام أو العبقرية بأن منبـع الابداع الفنى هو قوة الهية عليا ، أو وحى ربانى ، أو قوى خفية سحرية أو شياطين ملهمة ، وبهذا المعنى يصبح الفنان المبدع طبقا لهذه النظرية أسيرا لاله أو شيطان يتملكه ، يفيض عليه ، ويمنحه ابداعاته • ولقـد رفضنا هذا القول الذى ردده أنصار هـذه النظرية لانه لا يستند الى واقع ، ولا يفيد العـلم ، ولا يفسر الابداع بقـدر ما يزيده غموضـا وأسطورية • أما النظرية العقلية فانها ذهبت الى اعتبار العقل البشرى كمنبع للابداع الفنى ، وان هذا الابداع لا يخلو عن أن يكون صورة من الادراك العقلى ، وثمرة من ثمـار الفكر المبدع • بيد أن أنصار هـذه النظرية لم يتعمقوا كثيرا فى العقل البشرى أو الفـكر الانسانى ، فـلم يذكروا لنا من أين تأتى للعقل البشرى أفكاره ؟ هل هى كامنة باطنة فيه ، أو هى مكتسبة من الخارج أو هى جماع الفطرية والمكتسبة • أما أنصار النظرية السوسيولوجية فيعتبرون المجتمع هو المبدع والموضـوع معا ، وأن الابداعات الفنية تنبع من ثم عن المجتمع أولا وقبل كل شىء ، ومن هنا فقد تتطرقوا الى الحديث عن عقل جمعى أو عن لاشعور جمعى مشبع

تماما بروح المجتمع ، ولقد بينا خـــلال فقدنا للنظرية السوسيولوجية أن فكرة عقل جمعى أو لاشعور جمعى ما هى الا فرضية ميتافيزيقية لا سند لها من واقع أو علم وأنه لا يمكن لنا تفسير عملية الابداع ابتداء من تلك الفرضية • أما النظرية السيكولوجية فلقد بينت أن الابداع الفنى ينبـــع عن اللاشعور الشخصى (فرويد ومدرسته) أو عن اللاشعور الجمعى (يونج) وقد قلنا من قبل أننـــا لا يمكن أن نقبل أن يكون منبع الابداع الفنى راجعا الى الجانب الحالك المظلم فى الانسان (العقل الباطن أو اللاشعور) ، كمـــا ذكرنا أن فكرة اللاشعور ذاتها ما هـــى الا فرضية ميتافيزيقية فى نهاية الامر •

حصيلة الاجابة على السؤال الاول هى : رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى اجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجـــابة النظرية السوسيولوجية ، وعـــدم قبول لاجابة النظرية السيكولوجيـــة ، فلننظر الآن فى اجابات هذه النظريات على السؤال الثانى المتعلق بعلة الابداع الفنى •

ان علة الابداع الفنى عند أصحاب نظرية الالهام أو العبقرية تكمن فى أن الارادة الالهية تريد لهذا الفنان أن يبدع فى مجال فنى معـــين ، وبعبارة أخرى فان الفنان يبدع لان قوة خفية ، أو وحى سماوى ، أو تأثير شيطانى أراد له أن يبدع • أما علة الابداع الفنى عنه أصـــحاب النظرية العقلية فتكمن فى أن فكرة ما أو عدة أفكار تطرأ على ذهن الفنان ولا تلبث أن تتخمر فى عقله ، ثم تتبلور لكى يتـــم نسجها فى النهاية فى تفاصيل يمكن عكسها فى فن ما من الفنون • أو بعبارة أخرى أن الفنـــان الذى يتميز عقله بعوامل الاصالة والطـــلاقة والمرونة يحس بوجـــود

مشكلات تتطلب حلا ، أو اعادة صياغتها فيقوم بما يمتلكه من قــدرات عقلية كالتحليل والتركيب والانتخاب ، بايجاد الحل أو اعادة الصياغة فى صورة فنية مبدعة • أما علة الابداع لدى اصحاب النظرية الاجتماعيــة فتكمن فى أن المجتمع فى ظرف تاريخى معين ، يحتاج الى من يبلور الابعاد الاجتماعية والتاريخية فى فن ما ، ومن هنا يتقدم الفنــان الذى يتصف بقوة وعية الاجتماعى ووضــوحه وتركيزه ، لكى يكشف عن العــلاقات الاجتماعية بحيث يعيها الاخرون أيضا ، فى صورة فنية تشبع حاجــة المجتمع آنذاك أما علة الابداع الفنى عند فرويد فتكمن فى ضغط مركب اوديب على نفسية الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للاشباع الخيــالى لبعض حاجاته • وهذه العلة تكمن عند يونج فى تقلقل اللاشعور الجمعى فى فترات الازمات الاجتماعية ، مما يقلل مــن اتزان الحياة النفســية لدى الفنان ويدفعه الى محاولة الحصول على اتزان جديد ، بأن يبدع فنا من الفنــون •

ونحن بطبيعة الحال لا نقبل اجابة أنصار نظرية الالهام أو العبقرية ، لانها تعود بسبب الابداع الفنى أو علته الى أصول اسطورية تفر من كل ملاحظة وتهرب من أى تجربة • كما أننا نقرر أن اجابة النظرية العقلية لم يكن كاملا ، اذ كان عليها أن تحدد معنى الاحساس بالمشكلات ، هــل يحس الفنان بالمشكلة داخل فكره فقط ، وتظل حبيسة عقله ، أم أنه ينتقى ويختار مشكلاته ويكتسبها من العالم الخارجى ؟ أما النظرية الاجتماعية فيبدو أنها تغلبت على المقصود الحقيقى من السؤال وهــو علة الابداع الفنى الفنى لدى الفنــان الفرد ، أو لماذا يبدع الفنــان الفرد ، باضفاء الطابع الحتمى الاجتماعى والتاريخى ، والحديث عن عقل جمعى ولاشعور

جمعى تبينا أثنـــاء نقدنا للنظـــرية السوسيولوجية أنه مجـــرد فرضية ميتافيزيقية لا تكفى فى تفسير الابداع الفنى من مختلف جوانبه ومنهـــا جانب لماذا يبدع الفنان • ولو أن النظرية الاجتماعية آمنت بعقل فردى وفنان فرد ، يتمايز عن غيره من الافراد والفنانين ، مع التسليم بالابعاد الاجتماعية والتاريخيـــة ، لكانت اجابتها أكثر دقة ، وأقـــرب الى روح العلمية • أما تفسير فرويد فهو تفسير غير مقبول ، اذ لماذا بالذات مركب أوديب ، هل درس فرويد كل فنان فعلا دراسة تجريبية ، وخلص منها الى تقرير قضيته السابقة وهى أن الفنان انما يبدع تحت تأثير ضغط مركب أوديب بالذات على نفسية الفنان من جهة وضغط الواقع الخارجى عليـــه من جهة أخرى ، ثم كيف تتنوع الفنون مع أن ضغط مركب أوديب واحد عند كل فنان ؟ وألا يمكن أن تضغط على نفسية الفنان ضغوط اقتصادية أو سياسية أو دينية أو علمية أو اجتماعية •• الخ • نحن لا نرفض أن يكون ضغط مركب أوديب على نفسية بعض الفنانين له أثره ، ولكننا ننكر أن يكون مركب أوديب هو العامل الوحيد الفريد فى الابداع الفنى لدى كل الفنانين مهما تباينوا واختلفوا • يبقى لدينـــا الآن اجابة يونج عن السؤال المطروح • ونحن لا نقبل اجابة يونج لانه يتحـــدث عن تقلقل اللاشعور الجمعى ، اذ أننا قد أثبتنا من قبل أن فكرة اللاشعور الجمعى، لا أساس لها من واقع أو تجربة ، وأنها مجرد فرضية ميتافيزيقية • ثم لنا أن نسأل يونج هل لا يمكن للفنان أن يبدع فى فترات الاستقرار التى لا تتخللها أزمات اجتماعية ، الواقـــع أن تاريخ الفن يثبت أن كثيرا من الابداعات الفنية فى كثير من الفنون قد حدثت فى فترات أبعد ما تكـــون عن التقلقلات أو الازمات الاجتماعية •

حصيلة الاجابة على السؤال الثانى هى رفض لاجابة نظرية الالهام

أو العبقرية ، ونقص فى اجابة النظرية العقلية ، ونقد لاجابة النظرية السوسيولوجية ورفض لاجابة فرويد ويونج • فلننتقل الآن الى اجابات هذه النظريات على السؤال الثالث المتعلق بكيفية حدوث عملية الابداع الفنى •

أجاب أنصار نظرية الالهام أو العبقرية على هذا السؤال بما يتلاءم مع وجهة نظرهم ، فذهبوا الى أن الابداع الفنى يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو ارادة فالفنان يشرق عليه الالهام فى ومضة ، وهذه الومضة ، لا تكترث بفكر أو ارادة • يقول نيتشة : حينما تقتحم نشوة الوجد الانسان يستبد به توتر عنيف ، يذرف على اثره فيضا من الدموع ، فتتهاوى سيطرته على نفسه ، وتسرى فى عروقه كلها قشعريرة حادة ، وتنمحى ارادته أمام انفجار فجائى عنيف للحرية والقوة والالوهية • ويقول فى موضع آخر : حينما يهبط على الانسان الالهام المفاجىء يخيل اليه أنه أصبح مجرد واسطة أو اداة أو لسان حال لقوة عليا فوق الطبيعة فيسمع دون أن يتعب ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويعرف دون أن يتساءل • وتنبثق لديه الفكرة كأنها برق خاطف ، دون أدنى تردد وبلا أدنى اختيار • ويقول ديلاكروا أن الالهام صدمة كالانفعال ، وحال الملهم فى لحظة الالهام كحال من يجذب انتباهه فجأة عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية لديه ، ويدخل فى الميدان شىء جديد •• وينساب فى الذهن سيل فجائى من الافكار والصور • وفى نفس المعنى يقول برجسون ان الابداع انفعال •• وهو يعنى اندلاع نار الوجدان على حين فجأة فى وقود الفكر • ويؤيد فليكس كلاى هذا القول فهو يذهب الى أن اللحظات الابداعية تحدث فجأة وتكون مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ، وتأتى غير متوقعة •

ويتضح من القول السابق ، أن أصحاب هذه النظرية ، قدموا وصفا أسطوريا غيبيا حينما تحدثوا عن محو ارادة الفنان ، وتلاشى عقله أمام انفجار فجائى للحرية والقوة والالوهيـة ، وحينما قرروا أن الالهـام كالبرق الخاطف والواقع أن الوصف الكامل لعملية الابداع يقتضى الخوض فى لحظات ما قبل الالهام ، أو فى الارهاصات المؤدية اليه ، كما يقتضى الخوض فى لحظات ما بعد الالهام أ ى لحظات أو فترات الاداء أو التنفيذ ذلك أن الابداع ليس الهاما وحسب بل هو الهام ثم أداء،ومن قبل الالهام تقوم لحظات أخرى من التفكير والمعاناة فى موضوع فنى ما،الا أن أنصار هذه النظرية اكتفوا بوصف احظة الالهام دون أن يعتنوا أو يشيروا الى وصف ما يحدث قبل تلك اللحظة وبعدها ، فجاء قصور وصفهم واضحا •

أما أنصار النظرية العقلية فلقد أنكروا حدوث الالهام فجأة ، ورأوا آن الالهام رأسمال يتجمع تدريجيا ، وأن الابداع الفنى لا يمثل حـركة هوجاء غير متزنة بل هـو انضباط واتزان ، وأنه ليس ثمة ظهور لالهـام مفاجىء ما لم تسبقه جهود ذاتية متواصـلة يظنها صاحبها عقيمة غـير مجدية ، وأن التفكير الطويل فى موضوع ما ، واعطاءه فرصة النضج فى الذهن فى حالات النوم والراحة ينتهى عند أكثرية الباحثين وطلاب العلم بالهامات وحلول مفاجئة كأنمـا فى العقل ناحية تعمل فى الخفـاء أو على هامش الفكر ، وتحمل الى الذهن الواعى نتيجة عملها فى أوقات مختلفة تسمى حالات الالهام • وعلى هذا النحو تكون الظروف المناسبة للالهام بالمعنى العقلى هى شدة الانصراف الى الموضوع ، والاستغراق والتأمل فيه ، وسعة الاطلاع عنـه ، وحرية الذهن من قيـود التفكير ومن ضغط القـديم •

ولم يكتفى أنصار هذه النظرية بهذا الوصف وحسب ، بل ذهبوا الى

وصف كيفية حدوث الابداع الفنى فى الفكر على مراحل أربع هى : مرحلة الاستعداد والتأهب ، ومرحلة الافراخ ، ثم مرحلة تبلور الفكرة العامة ، وأخيرا مرحلة نسج وتفصيل هذه الفكرة العامة عند كاترين باتريك ، وهذه المراحل يقابلها عند جيلفورد وولاس على التوالى : مرحلة الاعـداد ، ومرحلة التخمر ، ثم مرحلة الكشف ، وأخيرا مرحلة التحقيق ، فالفنـان المبدع تظهر لديه عدة أفكار أولا ، يتم تخمر فكرة منها فى عقله ثانيا ، ثم يكتشف الفكرة العامة ثالثا ، وأخيرا يفصل تلك الفكرة العامة فى أجزاء أو تفاصيل • ولقد بينا فيما سبق أن هذه المراحل كلها تتم فى الفكر المبدع ، بما فيها المرحلة الاخيرة ، وليس يمكن أن نتأدى من مرحـلة التحقيق أو مرحلة نسج وتفصيل الفكرة العامة الى أنها خاصة بالتنفيذ أو الاداء •

واذا تعمقنا اجـابة أنصار النظرية العقـلية عن السؤال المطـروح لوجدنا أن تلك الاجابة كانت ناقصة ، حقا انهم وصفوا لحظات ما قبـل لحظة الالهام ، أو فترة ما قبل بزوغ الفكرة العامة ، ووصفوا مراحـل تكوين الفكرة المبدعة فى الفكر البشرى ، ولكنهم لم يتحـدثوا عن وصف عملية الابداع بعد كشف الفكرة المبدعة ونسج تفاصيلها فى الذهن ، أعنى أنهم لم يصفوا لنـا كيف يحقق الفنان فكرته المبدعة فى مـادة ما ، ولم يخبرونا عما اذا كانت الافكار المبدعة يصيبها أثناء التنفيذ بعض التعديل أو التحوير أو الالغاء ، كذلك لم يحدثونا عن كيفية قيام الفكر المبـدع ذاته •• هل هو كامن فى العقل ، أو مكتسب من الخارج أو نتاج تفاعل ما هو فطرى بما هو مكتسب • ولذلك كله قلنا أن وصفهم لكيفية حـدوث الابداع الفنى لم يكن كاملا •

أما أنصار النظرية الاجتماعية فلقد ذهبوا الى أن المجتمع هو المؤلف

والمبدع وهو فى نفس الوقت موضوع الابداع ، فمن المجتمع اذن تبدأ عملية الابداع واليه تنتهى • وهم يرجعون فى نظريتهم تلك الى الاستعانة بتاريخ الفن : اذ ظهر الفن منذ القدم بدون ذكر اسم مبدعه، ولم يكن الانتاج الشعرى أو المعمارى فى البدء انتاجا فرديا ، بل كان انتاجا جماعيا لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه ، كان المجتمع بأسره هو المهندس ، وهو الشاعر وكانت الملاحم والاغانى الشعبية بمثابة ابداعات جماعية يخلقها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها وينقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها عن طريق التراث الشفوى من عصر الى آخر •

واضح أن الحديث السابق يمثل حديثا عاما لا تحديد فيه ولا وضوح، وهو أيضا لا يبين لنا كيف تتم عملية الابداع الفنى من بدايتها الى منتهاها، وليس صحيحا أن الابداعات تنشأ هكذا من المجتمع بلا تحديد ، وانما الصحيح والمحدد هو أن أفراد المجتمع الذين يميزوا عن العامة بسمات ، واتصفوا بصفات مخالفة لصفات بقية الناس ، هم الذين يبدعون • وهنا لابد لنا أن نمضى مع أنصار هذه النظرية لكى نرى ما يقررونه بخصوص الفنان المبدع ، وكيف يمكن أن يبدأ الابداع الفنى من مثل هذا الفنان •

أولا تؤكد النظرية الاجتماعية على أن الفنان لا يمثل نفسه ، بل انه يمثل المجتمع ، ويتحدث باسمه ، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ، ونقل أحداثها ، والتعبير عن الاحداث والافكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره • فالفنان اذن لا يعبر عن « الانا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ، ولا يتم ذلك بالتأمل الشعورى بل عن طريق الاختمار اللاشعورى ، وهو ما يشبه الحمل الفنى

نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع ، فالمجتمع هو مصدر الاعمال الفنية فى نهاية الامر وليس الفنان ، وما الفنان العبقرى فى نظر أنصار هذه النظرية الا مجرد معبر عن أمل هذه الجماعة وترقبها ، وأن حظه من العبقرية الفنية انما يتحدد بمقدار ما يكون الفنان معبرا عن روح عصره. وفى طمس الروح الفردية للفنان ذهبت النظرية الاجتماعية الى أن اختلاف الفنانين فى طريقة ابداعهم لا يرجع الى اختلاف شخصياتهم ، بقدر ما يرجع الى تباين واختلاف التأثيرات الحضارية التى يعيشون فى كنفها ، والعصر والبيئة وعوامل الوراثة .

والفنان طبقا لهذه النظرية هو من بين أصحاب الابداع جميعا أشدهم حاجة الى أن ينظم الداخل بالاستناد الى الخارج ، ويجب عليه أن يقلع عن الاقتصار على التفكير النظرى فى عمله ، لكى يحاول عن طريق الاصطراع مع المادة أن يخرجه الى حيز التنفيذ . وألا يقتصر على الانفعال ، فالانفعال ليس هو كل شىء بالنسبة الى الفنان ، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ، وينبغى أن يفهم القواعد والاشكال والخدع والاساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن . وهو ليس أكثر من مجرد رجل صانع ، فالفنان مثله فى ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الاعمال ، ان هو الا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين ، لابد له فى سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف . فالفنان ليس شخصا شاذا، وكائنا عجيبا ، غريب الخلقة ، أو رجل الهامات فوقية ، بل هو شخص محترف يقوم بانتاج أشياء تحتاج اليها الجماعة . وهنا يقرر آلان أن على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة لكى يمضى نحو عالم الجهد والصنعة والحرفة والانتاج الجمعى ، ويقول مبينا

أهمية التنفيذ ودور المادة « وعلى حـين أن المخيلة المتسكعة لا تعـرف سوى الامل أو التمنى أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هى التى تقـدم على التنفيذ ، فتصطدم بعوائق المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الانصات الى نداء الموضوع » وها هنا يتقدم الينا الفنان على أنه صانع لا رجـل الهام ، يبتكر ما يبتكر بواسطة العمل والاقدام على التنفيذ والتحقيـق على مـادة ما •

والفنان طبقا لهذه النظرية أيضا ليس أصيلا أصالة مطلقة ، وهو لا يبتكر أعمالا فنية جديدة كل الجدة بقدر ما ينحصر ابتكاره فى التأليف بين أفكار قديمة أو احداث تعديلات أو تحويرات فيما وصـله من تراث فنى سابق ، أو فيما وعـاه من ظروف اجتماعية محيطة • ولما كانت الاصـالة نسبية ومشروطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية فمن المحال أن تنشأ أى صور فنية فجأة كما ذهب الى ذلك أنصار نظرية الوحى أو الالهام ، فلكل صورة فنية مصدرها التاريخى ، والذى تكون موجودة فيـه من قبله فى مستوى أقل أو بصورة غامضـة •

أما عن كيف يبدأ الابداع الفنى من ذلك الفنان الذى أوضحنا صورته كما رسمها أنصار هذه النظرية فهو أن الفنان حاصل على عقل جمعى أو لاشـعور جمعى ، وهذا العقل لا يتـأمل موضوعاته ، بل تختمـر فيه لاشعوريا الافكار ذات المصد رالاجتماعى والتاريخى ولما كان النـاس كلهم حاصلون على عقل جمعى أو لاشـعور جمعى ، فلقد فشل أنصـار هذه النظرية فى بيان ما يتميز به الفنان عن سائر ما عـداه من الناس أو لعلهم شاءوا ألا يقيموا نوعا من التمايز بين الفنان من جهة وبين غيره من الناس ، وبين فنان وآخر ، حتى لا يعطوا أهميـة للفرد أو الانا عـلى

المجتمع أو النحن ، وحتى لا يظهرون أن ثمة تساوقا بين الفرد ومجتمعه. أضف الى ذلك أن العقل الجمعى لا يعدو أن يكون فرضية ميتافيزيقية لا توجد وجودا وضعيا فى المجتمع ، وأنهم لم يبينوا على نحو الدقة كيف ينبع الابداع من هذا العقل الجمعى ، وكيف تتمايز وتتفاوت الفنون ، وكيف تختلف الابداعات لدى فنان واحد من حيث الدرجة على الاقل ، كما أنهم لم يفلحوا فى بيان طبيعة هذا العقل الجمعى ، ولا على أى نحـو يعمل ويبدع ، فأصبحت المسألة عندهم غامضة الى حـد كبير . ولو كان أنصار هذه النظرية قد قرروا أن العقـل فردى ، وأنه يتشـبع ويستقى أفكاره من خلفيات سوسيولوجية وتاريخية لكان الامر سهلا هينا ، الا أن تمسكهم بهدم كل روح فردية ، وطمس معالم الفردية فى عملية الابداع ، هو الذى قادهم الى مثل هـذا الغموض والاضـطراب مع أن الاصـل والهدف الاول من نظريتهم هـى توضيح عملية الابداع الفنى وتفسـير أركانها .

الا أننا نوافق أنصار هذه النظرية فى وصفهم للحظات الابداع بعد تخارج الفكر المبدع من العقل الجمعى ان كان لمثل هذا العقل وجود ، ولقد أثبتنا فى تعليقنا ونقدنا على هذه النظرية أنها تناولت بالشرح والاهتمـام جانب التنفيذ أو الاداء ، فالابدا عليس الهاما فقط وانما هو قبل كل شىء أداء وتنفيذ وتحقيق يتطلب وجود المادة والصراع معها ، ويتطلب فى نفس الوقت أن يكون الفنان رجل عمل وصناعة ، لا رجل فكر نظرى فقط ، أو رجل انفعال وخيـالات .

اذا أردنا الآن أن ننقد ما قرره أنصار هذه النظرية فى الاجابة على السؤال المطروح لقلنا : ان هـذه النظرية فشلت فى بيان كيفية صـدور

الفكر المبدع عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، فلم يكن حديثهم واضحا ، ولم يكن وصفهم محددا ، بالاضافة الى أن العقل الجمعى ذاته ليس أكثر من فرضية ميتافيزيقية يمكن الشك فيها وفى وجودها ، ولكنهم نجحوا فى وصف جانب التنفيذ أو الاداء الذى تغافلت عنه النظريات الاخرى ، ولو كانت هذه النظرية قد اعتبرت ان العقل فردى ، ومنه تنتــج الابداعات الفنية ، مع التسليم بأن العقل الفردى محمل بخلفيات اجتماعية وتاريخية لكان حديثها أوفق وأكثر تحــديدا ودقة فلننتقل الآن الى اجابة أنصــار النظرية النفســية •

عن سؤالنا المطروح : كيف تحدث عمليــة الابداع ؟ أجاب فــرويد بالتسامى أو الاعلاء Sublimation وذلك التسامى يؤدى عنده الى اظهار عبقرية فى الفن أو فى العلم ، كما أنه يعد بمثابة الاساس الذى تعتمـد عليه العمليات المشتركة فى الابداع الفنى • والتسامى الفرويدى يدفعنــا الى الحديث عن الدافــع الشبقى فالدافع الشبقى هو الموضــوع الذى تجرى عليه عملية التسامى بمعنى أن الفنــان اذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة الشبقية أهدافا أخــرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمــة من الناحية الاجتماعية ، وثانيا بأنها غير جنسية فقد قــام بعملية تسامى أو اعلاء • والواقع أن قول فرويد بالتسامى يتفق مع تصوره للشخصية ، اذ هذه الاخيرة تتكون عنده من ثلاث قوى : الانا والانا الاعلى والهى : والانا تعانى التوترات نتيجة الضغط المستمر من الانا الاعــلى والهى ، ذلك أن وظيفة الانا الاعلى على الدوام هى الضغط أو الكبت ، أما الهى فوظيفته على الدوام النزوع الى المحرم • ومن هنا فالصراع دائم بين هذه القوى ؛ ومحصلة هذا الصراع تتجلى فى ســلوك الشخص فى أى موقف • ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها الى تكوين المحصلة ، يطلق عليها فرويد اسم الآليات منها : القمع والكبت والتسامى •

ولقد بين فرويد دور التسامى عند ليوناردو دافينشى فذكر أنه كانت توجد لدى ليوناردو القدرة على توجيه جزء كبير مـن قواه الدافعـة الجنسية نحو أنواع نشاطه المهنية أو العملية ، وبمعنى آخر فلقد تسامى ليوناردو بالدافع الجنسى الى أهداف أخرى ذات قيمة اسمى وليست ذات طبيعة جنسية ، فبعد أن استفاد من النشـاط الطفلى فى خدمة المتعـة الجنسية ، أصبح قادرا على اعلاء الجزء الاكبر من اللبيدو الى الدافع للبحث أو المعرفة وهكذا تسامى ليوناردو بالجـزء الاكبر من حـاجاته الجنسية الى تعطش عام للمعرفة ، فأصبح باحثا ممتازا فى خدمة فنـه ، وسبق أفكار عصره ، وقدم الى العالم معارف وفنون ذات قيمة اجتماعية وثقافية رفيعـة •

ذكر فرويد اذن أن التسامى يؤدى الى امتياز فى فن أو علم ولكنه لم يوضح كيف يؤدى التسامى الى مثل هذا الامتياز ، ومـا اذا كان يؤدى حقا اليه ، فلقد لاحظ براون أن هناك شك كبير حول ما اذا كان التسامى يؤدى فعـلا الى تفريغ الطاقة الشبقية أم لا ، كمـا ذهب ليفين الى أن التسامى لا يؤدى الى افراغ الطاقة الشبقية،وأن الطاقة الشبقية لا يمكن افراغها بواسطة ابدالها بهدف أو أهداف أخرى ، وانما هى تفرغ بواسطة اشباعها هى ذاتها • ومعنى هذا أن التسامى عن الدافع الشبقى لا يتم الا باشباع نفس الدافع أصلا لا ابداله بدافع البحث أو المعرفة ، وهنـا يفقد التسامى معناه لانه يشترط ابدال الهدف بهدف أسمى وأعلى قيمة •

واذا سلمنا مع فرويد ــ رغم ذلك ــ بأن التسامى يؤدى الى امتياز فى فن أو علم ، وأنـه يتم بابدال الدافـع الشبقى بدافع آخر له قيمـة اجتماعية أو فنية •• الخ • فان نظـرية فرويد تظل قاصرة فى الاحـاطة

بتنوعات الابداعات الفنية .. فافرض أن فنانا ما كان يحمل فى نفسه دافعا شبقيا نحو أمه ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه الى ابداع الشعر أم القصة أم النحت أم الموسيقى أم الى نوع آخر من أنواع العبقرية أم لا يتجه الى عبقرية بل الى عصاب ؟ هذا ما لم تفسره نظرية التسامى . وهذا يعنى أننا حتى لو قبلنا نظرية التسامى الفرويدية ، فلن نتمكن بهذه النظرية من أن نكون على بينة واضحة من كيفية اتجاه هذا التسامى عند فنان ما الى فن معين دون آخر . ولماذا أدى الى امتياز فى اطار محدد من الفن عند هذا الفنان بينما أدى عند فنان آخر الى امتياز فى نوع آخر من الفن وكيف يؤدى الى امتياز فى الفن دون العلم أو العكس ؟ ضف الى ذلك أن التسامى — اذا قبلناه — لا يرتكز الا على جانب واحد من جوانب عملية الابداع ، ولا يفسر كيفية قيام سائر الجوانب فهو يهمل على سبيل المثال جانب الاداء أو التنفيذ مع ما لهذا الجانب من أهمية قصوى ، وهو يهمل لحظات تكون الابداع الفنى داخل النفس البشرية ، وهو من ثم لا يفسر كيفية حدوث الابداع من ألفها الى يائها فلننتقل الآن ليونج كى نرى اجابته على السؤال المطروح .

يبدأ يونج بداية طيبة حين أبرز دور الواقع الاجتماعى ، ولكننا سرعان ما نتبين أن هذا الدور مقصور على مهمة معينة ثم لا يظهر مرة ثانية أبدا ، بل على العكس من ذلك نرى أن الخطوات التالية تبعد تماما عن الواقع الاجتماعى ذلك أن يونج يذكر أن مهمة الواقع الاجتماعى ليست الا مهمة الدفع الى الابداع ، ففى فترات القلقلات الاجتماعية ينسحب اللبيدو الى داخل الذات ويتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها . وعلى هذا تكون مادة الابداع هى اللاشعور الجمعى ، الذى ينحدر من السلف الى الخلف ، ويستمر عبر الاجيال .

ويرى يونج أن الفنان العبقرى يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه، ويعود القهقرى باحثا فى اللاشعور الجمعى عن النماذج البدائية ، وهـذه الاخيرة هى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر • ويذهب الى ان الاسقاط هو السبيل الى الابداع ، وهـو عنده عملية نفسية يحـول الفنان بها تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحولها الى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها غيره • كما ذكر أن الفنان يحتاج الى قوة يحدس بها لاشعوره هى قوة الحدس • وهـو يستخدم كلمة الحدس للدلالة على مضمون اللاشعور فى اليقظة فبالحدس يصـل الفنان الى الوتر المشترك ، وبالاسقاط يحدد مشهده ، ويخرجه من نفسه واضعا اياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز •

وهكذا يكون يونج قـد بين كيفية حـدوث الابداع الفنى بانسحاب اللبيدو من العالم الخارجى ، وارتداده الى داخل الذات ، وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة اللاشـعور الجمعى ، التى تتألف مما يسـميه بالنماذج الرئيسية البدائية ، وأستعان بعملية الاسقاط التى ترتكز عنده على قوة الحدس • وهذا الحدس انما يميز الفنان والعباقرة ، وهو الذى يمكن الفنان أو العبقرى من أن يكتشف وأن يبدع ، وهو فطرى عند يونج وبسببه يوضع الفنـان والعبقرى فى نطاق ما أسماه بالقسـم الكشفى ، الذى يغاير ويباين القسم السيكولوجى الذى ينضم اليه عامة النـاس دون الفنانين والعباقرة •

ولنا الحـق فى أن نسـأل يونج : كيف يمـكن أن ينقسـم الناس ولاشعورهم الجمعى واحد الى قسم سيكولوجى وآخر كشفى ؟ أى الى قسم غير مبدع وآخر مبدع ؟ يمكن أن تكون اجابة يونج هى أن اتبـاع

القسم الاخير يمتازون بالحدس فى حين لا يمتاز اتباع القسم الاول بذلك ولكن كيف يمكن أن نقسم الناس على أساس فكرة الحدس وهى فـكرة غامضة لا تحديد لها ولا تعريف ، ولا نعرف نحن ولا يعرف هو طبيعتها وعملياتها وخواصها ؟

واذا تغاضينا عن ذلك ، ونظرنا فى فئة الفنانين والعباقرة لكان لنـا الحق فى أن نسأل يونج : وكيف يمكن أن نميز بين ابداع الفنان وابداع غيره من العباقرة مع أنهما يتمتعان بقوة الحدس ؟ ثم كيف يمكن أن نميز بين ابداع فنان وفنان آخر ؟ واضح أنه لا اجابة عند يونج .

نعم ان يونج يعترف بالواقع الاجتماعى . ولكن اعترافه بهذا الواقع ليست له الا مهمة واحدة هى مهمة الدفع الى الابداع ، ولكن وصف يونج للخطوات الابداعية التالية خالية تماما من كل نظـرة واقعية أو علمية ، فهو لا يلبث أن يتحدث عن الاسـقاط ، والحدس ، وانسحاب الليبيـدو وارتداده داخل الذات والبحث عن نماذج بدائية داخل اللاشعور الجمعى وغير ذلك مما لا يخضع لواقع أو علم ، بالاضافة الى اهماله التام لعنصر الاداء أو التنفيذ ، مع أننا ذكرنا من قبل أن الابداع الفنى لا يمـكن أن تكتمل صورته بدون وصف للحظات أو فترات الاداء أو التنفيذ .

ويتضح من الاجابات السابقة ، أن جميع النظريات فشلت فى بيـان كيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : فاقتصرت نظرية الالهام أو العبقرية على وصف لحظات الالهـام وصفا أسطوريا وأهملت تماما لحظات ما قبل الالهام وما بعده من لحظات أو فترات تصف عنصر الاداء أو التنفيذ . كذلك أهمـلت النظرية العقلية مسألة أصـل الأفكار

الابداعية ، ولم تتحدث عن كيفية حدوث عنصر الاداء أو التنفيــذ ، أما النظرية الاجتماعية فعلى الرغم من نجاحها فى اعطــائنا الوصف الكامل للحظات أو فترات الاداء أو التنفيذ ، والصراع مع المادة ، وأهمية العمل الا أنها فشلت تماما فى بيان كيفية صدور الفكر الابداعى عن عقل جمعى أولا شعور جمعى • أما النظرية السيكولوجية فلقد اقتصرت فى وصفهــا لعملية الابداع على فكرة التسامى (عند فرويد) وعلى انسحاب اللبيدو وارتداده الى الذات ، والاعتماد على الاسقاط والحــدس (عند يونج) ولقد بينا قصور هذين الموقفين ووجهنا لهما النقد المناسب بالاضافة الى أنهما لم يتحدثا أطلاقا عن وصف لعنصر الاداء أو التنفيذ • فلننتقل الآن الى السؤال الرابع والاخير وهو : كيف تخارجت الابداعات وتحققت فى ابداع فنى ملموس ؟ وما هو دور العمل وما يصاحبه من آداء أو تنفيــذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ •

واضح تماما أننا لسنا بحاجــة الى استعراض اجابات النظــريات المفسرة للابداع الفنى على هذا السؤال ، اذ أن الاجابات كلها اتضحت مما سبق،وحصيلتها النهائية أن نظريةالالهامأو العبقريةوالنظرية العقلية والنظرية السيكولوجية أغفلتجميعها لحظات تخارجالابداعات وتحققهافى ابداعات فنية ملموسة وأنها أهملت دور العمل ، وبالتالى لم تكن محتاجة الى التطرق فى الحديث الى عنصر الاداء أو التنفيذ ، مما نتج عنــه فى النهاية اهمال كامل لدور المادة التى تتشكل فيها سائر الابداعات • والحق أن النظرية الاجتماعية وحدها هى التى أماطت اللثام عن مثل هذه الامور، وأعطتها الاهمية القصوى ، فبينت دور العمل ودور المــادة فى الابداع الفنى ، وألقت أضــواء كبيرة عــلى عنصر الاداء أو التنفيذ ، وتحــقق الابداعات الفنية وتخارجها على هيئة أعمال ابداعية فنية ملموسة ، لكنها

فشلت فى بيان تنوع وتمايز الفنون والاسلوب لسبب سنذكره فيما بعد وهو أنها أغفلت ما يسمى بالاطار Framework •

وهكذا يتضح لنا أن كل نظرية من النظريات الآنفة قد فشلت فى اعطائنا تفسيرا كاملا لعملية الابداع الفنى ، أو وصفا شاملا للحظاتها وفتراتها ، بحيث يمكننا القول بأن أى نظرية منها لم تفلح فى بيان وتفسير عناصر مشكلة الابداع الفنى من ألفها الى يائها • والسبب فى ذلك هو أن كل نظرية منها لم تتخذ الموقف الموضوعى الذاتى فيما عرضته أو وصفته أو فسرته ؛ فتمسك بعضها وتطرف فى الموقف الذاتى ، وتمسك البعض الآخر وتطرف فى الموقف الموضوعى ، وقد قلنا من قبل ان أى تفسير كامل لمشكلة الابداع الفنى لا يمكن أن ينجم الا عن موقف موضوعى ذاتى ولكن هل يمكن فعلا للموقف الموضوعى الذاتى أن يفسر عملية الابداع الفنى تفسيرا كاملا ؟ واذا كان الامر على هذا النحو فكيف يكون ذلك ؟

نحن نرى من جانبنا أن مشكلة الابداع الفنى يمكن أن تفسر تفسيرا كاملا شاملا من موقف موضوعى ذاتى ، ذلك الموقف الذى أوضحنا طبيعته فيما سبق والذى رأينا أن أهم سماته تتركز فى تفاعل الذات والموضوع واتحادهما معا فى كل ابداع فنى • وعلينا الآن أن نبين كيف يتم ذلك ، وكيف يكون ؟

نحن نرى أولا : أن العناصر الرئيسية فى الذات المبدعة تتكون من العقل والنفس والحواس ، وأن العناصر الموضوعية تتكون من الابعاد الاجتماعية والتاريخية ومن كل ما هو خارج الذات من طبيعة جمالية استطيقية أو مواد أو أدوا تتوجد وجودا واقعيا خارجيا • ونرى ثانيا :

أنه لا يمكن الفصـــل أو البتر بين المجموعة الاولى من العنـــاصر وبين المجموعة الثانية : اذ المجموعتـــان متفاعلتان متداخلتان فى مجال واحـد متماسك لا نستطيع أن نميز فيه بين عنصر وآخر • ونرى ثالثـــا : أنه خارج تلك العناصر الذاتية الموضوعية المتفاعلة لا يوجد شىء ، فلا وجود فى عملية الابداع لشيطان أو وحى أو برق سماوى أو قوى خفية ومـــا شابه كل ذلك من أساطير وخـــرافات أفاض فى وصفها وبيان تأثيراتهـــا أنصار نظرية الالهـــام أو العبقرية • ونرى رابعـــا : أن تمايز الفنـــون واختلافاتها من فنان الى آخر انما تعزى الى ما يسمى بالاطار • وهنـــا يجب أن نتوقف عند فكرة الاطار هذه قليلا ، اذ أننا لم نعرض لها مطلقا فيما سبق ، ثم نبين تفسيرنا الشامل لعملية الابداع الفنى ابتداء من هذه النقاط الاربع الآنفـــة •

الواقع أن مضمون الاطـــار مكتسب وليس بفطـــرى ، فهو نظـــام تلتئم فيه خبراتنا وتلتحم وتنتظم مكونة أبنية متكاملة ، على حسب مـــا بينها من تقارب أو تشابه أو تماثل ، فخبراتى بتـــذوق الاعمال الفنيـــة تلتئم فى كل أو فى اطار استطيقى ، وخبراتى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى اطار آخر ، وخبراتى الناتجة من كثرة مشاهداتى للكتب تلتئم مكونة اطارا خاصـــا •• وهكذا فنحن نحمل فى نفوسنا عددا وافـــرا من الاطر ننظم بها أفعالنا جميعا سواء أكانت تذوقا أم ادراكا أم أى فعل آخر[١] •

والاطار يساهم فى تنظيـــم الادراك والتـــذوق ، فمن حيث الادراك نلاحظ أن موضوع ادراكى مهما كان جديدا فاننى أعرفه • وتفسير ذلك

---

(١) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ١٦٠ •

أن الاحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الادراك ، لان هـذا الادراك ليس مجـرد انطباع صـورة الاشياء فى الذهن ، بل اسـتجابة معينة للاحساسات الراهنة • ومن ثم فلابد من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ننظر الى الحاضر فى ضوء الماضى(٢) • أى ينظـر الى ادراكه الحالى فيضعه فى اطاره الذى اكتسبه من قبل ، ومن هنا تنتظم الادراكات فى أطر Frameworks أو تصنف حسب اطار كل منها ، ولعل هذا هو ما عنـاه كوفكا Koffka. K. حين ذهب الى أننـا ندرك العـالم منظما لا مجرد مجموعة من الاحساسات المشتتة بلا نظام ولا تماسك ؛ ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم ــ يقول كوفكا ــ هـو عملية التصنيف ، وهو لا يعنى بالتصنيف عملية موجهة يمارسها الشخص بطريقة شعورية، وانما يعنى بها أنها خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها(٣) •

ويلاحظ أننا نجد تنظيم الادراكات قائما بالفعل ، وكأننا نحمـل فى نفوسنا أجهزة هى عبارة عن « أصناف » ندرك الاشياء من خلالها فنتلقاها منتظمة داخل هـذه الاصناف ، لذلك لا أرى شـيئا أخضر سميكا ولكنى أرى كتابا ، وأرى مجلة ، وأرى سريرا ، مهما كانت هذه الاشياء لم أرها بأعيانها من قبل ، فالصنف يساهم فى تحديد ادراكنـا للاشياء أى يكون بمثابة اطار معين يضفى على هذه الاشياء دلالة معينة بأن يوجه ادراكنا وجهة معينـة(٤) •

---

(٢) يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام • القاهرة ١٩٤٨ ، ص ١٦٣•

3 — Koffka; K.: Principles of Gestalt Psychology. New York 1936. P. 349.

(٤) مصطفى سويف : المرجع السابق ص ١٥٦ •

ويجب أن نضع فى اعتبـــارنا أن الاطر التى نحملها فى أذهاننا تؤثر بدورها على ما نختزن من معلومات ، وما نتلقى من مدركات ، فلقد لاحظ مصطفى سويف أن معظـــم طلاب كليات الطب والعلوم والهندســـة لا يستطيعون أن يقبلوا حقائق علم النفس ولا قوانينه ، بل هم يعارضون فى تسميته بالعلم ويقولون أنه مجرد تأملات ، كما لاحظ أن رأيهم هـــذا كفيل بأن يجعـــلهم يرفضون كل البحـــوث السيكولوجية القـــديم منها والحديث • والواقع أن هناك بحوثا تطغى عليها الصبغة التأملية الى حد بعيد ، الا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض البحوث الحديثة التى تعد نواة صالحة لاقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة ، وتكشف مناقشاتهم عن أنهم يحملون فى أذهانهم اطارا يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويغلب على هذا الاطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديدا فيزيقيا ، ولذلك فهم حتى عندما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها فى صورة فسيولوجية غالبـــا •

ضف الى ذلك أن عملية الفهم understanding ليست أكثر من مجرد تنظيم للمعلومات أو المدركات الجديدة فى أطر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعيـــة مثلا فهما معينا غـــير الفهم الذى يمارســـه المثقفون ، أى أن لهذه الظاهرات دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معنـــاها لدى المثقفين ، فسقوط الامطار خـــير ، وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عنـــد الاولين ، وهو عنـــد الآخرين يعنى الاضطراب فى أحوال الضغط الجوى والحرارة • وكذلك يختلف فهم الظاهرات الاجتماعية عند الاولين عنه عند الآخرين ، وعنـــد اليمين عنه عند انصار اليسار • وكذلك الامر فى كل الظواهر ، اذ أن كل

ظاهرة ، وكل فعـــل ، وكل شيء ، تختلف دلالته باختـــلاف الاطار لدى متلقيه[٥] •

هذا من حيث الادراك ، أمـــا من حيث التذوق فيلاحظ أن تذوقنـــا للاعمال الفنيـــة ليس سوى تنظيم لادراكنـــا لهذه الاعمال داخـــل أطر استطيقية نحملها فى مجالنا النفسى • واذا كانت عملية التنظيم تبـــدو فى حالة الفهم العلمى أوضح منها فى حالة التذوق الفنى ، فما ذلك الا لان المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد ، فى حين أن العمل الفنى لا يكون مجـــردا تماما ، بل تضاف اليه تعـــابير وأحاسيس وصور يجعل تلقيه أقل وضوحا من تلقى التصورات المجردة •

وينجم عن اطلاعنا للاعمال الفنية أو مشاهداتنا لها تكون أطر لهـــا فى الذهن • وكثيرا ما يقول المتذوق ان هذا العمل الفنى غير موافق للذوق السليم•وما الذوق السليم فى هذه الحالة سوى الاطار الاستطيقى المنظم لادراكنا للعمل الفنى • ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة : مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين ، فالنقاد غالبا ما يقاومون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل : ويعلنون أنها نوع من العبث لن يكون له أية قيمة فى تاريخ الفن،أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن النبيذ ينبغى أن يكون معتقا • ثم تمضى فترة ما ، واذا بنا نسمع نقادا آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها ، ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فاذا بنا نعجب بها ، فما سبب ذلك ؟ ان فرض الاطـــار يستطيع أن يقدم حـــلا لا بأس به ،

---

(٥) نفس المرجع : ص ص ١٥٧ ــ ١٥٨ •

فاختلافى معك بسبب هذه الصورة من صور بيكاسو لا يكون بصدد أن بها اللون الاحمر ، أم أن هذا اللون ليس فعلا باللون الاحمــر الا اذا كان أحدنا مصابا بالعمى اللونى ، وهذا نستبعده ، انما يكون اختلافنا من حيث وقعها أو دلالتها أو قيمتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر اليها وهو ذو خبــرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر الى هــذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه ، أى تتحدد علاقتها بالاطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عندما نتــذوق قصيدة أو لحنا أو أى عمل فنى آخر • ومن الملاحظات الجديرة بالذكر هنا أن بعض العلماء المنصرفين الى بحوثهم عن تذوق الاعمال الفنيــة اذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا فنيا ما فانهــم لا يحسنون تذوقه وكثيرا ما يحطــون من قــدره[٦] •

ويمكن تحديد أهم خصائص الاطار فيما يلى :

١ ــ ان الاطار Framework أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك الافعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالادراك ، والافعال التى يغلب عليها طابع الاصدار كالتكلم •

٢ ــ ان كانت العادات توضح هذا الاساس الدينامى ، الا أنها لا تمثل الاطار من كل جوانبــه ، فالعادات يغلب عليها طــابع التكرار أو الجمود أو الصلابة ، بينما يمتاز الاطــار بالمرونة ، فنحن فى كل لحظــة من لحظات الحياة عرضة لممارسة خبرة ادراكيــة ، ولما كانت كل خبــرة تأتى مختلفة بعض الشىء ولو الى درجة ضئيلة جدا عن سابقتها ، فانها

---

(٦) المرجع السابق : ص ١٥٩ •

لا تنتظم تماما ضمن اطـــار سابق ، بل تدخل عليـــه بعض التغيير ، وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظا من التغيير ، وهكذا يكون الاطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات ، وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبـات يقال أننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة •

٣ ــ ان علاقة الاطار بالانا ليست معرفية أصلا وانما هى ديناميه ، فأنا لا أدرك هذا الشىء على أنه كتاب لانى أتذكر بوضـــوح أننى رأيت ما يشبهه من قبل آلاف المرات ، واستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذى أراه « كتاب » ، بل أنى أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الادراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالاساس الدينامى الذى يعين هذا الاتجاه • وربما بدا ذلك بشكل أوضـــح فى عملية التعبير اللغوى ، فمما لا شك فيه أننى عندما أتكلم انما أمارس فعـــلا منظما ، والاساس الدينامى لهذا التنظيم هو الاطار اللغوى الذى اكتسبته اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الاساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الاخرى على ما سبق أن تعلمته •

وسنعطى الآن بعض النماذج التى تدور كلها حول اكتساب الاطار ، رغم اختلاف جزئيات السلوك من فنان الى آخر :

١ ــ ليوناردو دافينشى :

كان ليوناردو فى أيام طفولته الاولى منغمسا بمشاهـــدة الطبيعة ، والاستمتاع بها ، ومحاولة تقليدها فى أعمـــال فنية مبكرة منها الرســـم والنحت والتصوير ، الى درجة أنه كان يقضى الاغلبية العظمى من أيام سنى حياته الاولى فى النظر والتأمل والرسم والتصـــوير ، ولقد عبـــر

ليوناردو عن حبه للطبيعة وعلاقته بها فيما بعد بعدد من أقواله المأثورة.
يقول ليوناردو :

« يجب أن تكون بين الفنان والطبيعة علاقة قرابة ومودة ، يشاهدها ويستمتع بها ، ويحاكيها دون وسيط » .

ويقول فى عبـــارة أخـــرى :

« لما كانت الطبيعة غنية بالمشاهد والاجسام فأحرى بالانسان أن يلجأ الى الطبيعة ذاتها بدلا من الالتجاء الى الذين أخذوا عنها »

ويقول فى فقرة ثالثة :

« لاحظ وجوه من تقابلهم فى طريقك من الرجال والنساء ، كيف تبدو فى رشاقة ورقة وظرف » .

ويقول فى فقرة رابعـــة :

« بعد أن تكون قد درست قواعـــد المنظور ، ووعيت طرق رســـم الاشياء والاجسام والاشكال ، فلابد لك من التنقل هنا وهناك ، على أن تكون دائب الملاحظـــة أثناء ســـيرك وتنقلك .. وعليك أن تداوم عـــلى استيعاب كل ما تراه فى طريقـــك ، وأن تعنى بمعرفة الظروف التى تحيط بسلوك الناس وأحوالهم ، وهم يتحدثون أن يتشاجرون ، أو يضحكون ، أو يتداعبون ، أو يتنازعون ، أو يتحاربون . وارقب حـــركة الناس التى يحدثونها ، ومظهرهم أثناء ذلك ، ومظهر وحركة العابرين من المارة ، كذلك هؤلاء الذين يحاولون فض النزاع ، وسجل ذلك بخطوط سريعة مبسطة ،

فى كراسة صغيرة .. وأعمل على المحافظة على هذه التخطيطات بمثابة كبيرة ، حيث أن الاشــكال والحركات للاجســام كثيرة لا حصر لهــا ، والذاكرة قد لا يمكنها أن تعى ذلك كله . ومن أجل هذا لابد لك أن تحتفظ بتسجيلاتك للحركات والاوضاع كمرشد واستاذ لك » .

ويقول فى فقرة خامسة :

« عقل الفنان وفــكره لابد أن يشــبها المرآة التى تســتقبل ألوان المرئيات التى تنعكس على سطحها ، بينما تنشغل دائما بصــور الاشياء التى أمامها ، ومن أجل ذلك أصبح لزاما على الفنان أن يكون واعيا ، وأن نجاحه فى عمله متوقف على عمليــة مداركه ، وامكانيات فهــم الطبيعة ، والقدرة على التعبير عنها . وليكن فى علمك أنك ســوف لا تعرف ذلك عن غير طريق المشاهدة والدرس ، ثم الاحتفاظ بها فى مخيلتك » .

ويلاحظ أن مشاهدة ليوناردو للطبيعة والناس لم تكن مشاهدة عادية ساذجة ، بل كانت مشاهدة دقيقة ذات عدة أبعاد تعينه على تصوير أدق ، وفن أجود . ودليلنا على ذلك ــ غير ما سبق ــ هو هذا النص الذى يظهر فيه بجلاء ووضوح دقة المشاهدة عند ليوناردو . يقول ليوناردو :

« الضوء ــ الظلال ــ الالوان ــ التجسيم ــ الاجسام ــ الوضع ــ البعد ــ القرب ــ الحركة ــ السكون ، هذه هى الحليات الجميلة والمزايا العشر للتصوير » .

نعم ان النص السابق يبدو انه يتعلق بالتصوير ، ولكنه أيضــا كان يقود ليوناردو فى ملاحظاته ومشاهداته للطبيعة والناس ، فهو لا يشاهد مشاهدة عادية ولكن يشاهد مشاهدة دقيقــة تعينه على الدقة فى فنــه ،

فحين يشاهد منظرا طبيعيا مثلا فانه يشاهده من حيث قربه أو بعده ، وألوانه وحركته أو سكونه ، وضوئه ، وظلاله •• الخ •

ويبدو أن ليوناردو لم يكتف بمشاهدة الطبيعة والناس مشاهدة دقيقة ومن عدة أبعاد ــ أى مشاهدة موجهة ــ وانما كان يشاهد أيضا ويلاحظ منذ طفولته اللوحات الفنيــة ، وأعمال التصــوير والنحت ، التى كانت منتشرة فى بيت أبيه من جهة ، وفى كافة أرجاء المدينة وايطاليا بوجه عام من جهة أخرى،كان يتأملها ويلاحظها ، ويحاول نقدها أو محاكاتها ، وحين شب أكثر اهتم بدراسة الفن القديم المجسم فى أعمال فنية ، فبدأ بملاحظة تفاصيلها والتدريب على الاتيان بمثل هذه التفاصيل ، وحفظها فى ذاكرته ، واظهارها فى أعماله الفنية المبكرة • ولا أدل على اهتمام ليوناردو بالدرس والتحصيل والاخذ عن القديم من قوله :

« انه لخير أن تدرس القديم ، لتستوعب منه منهجا لك ، من أن تقفز طفرة الى التجــديد » •

ويقول مبينا أهمية الدرس والتحصيل :

انى اقول لك •• أيها المصور الناشىء • اذا أردت الحصــول على درجة مرموقة فى الفنون ، فأعمل عــلى دراسة المجسمات والاشــكال فى الطبيعة والاعمال الفنية ، مبتدءا بدراسة تفاصيلها ، ولا تحاول الانتقال الى الخطوة الثانية ، قبل أن تتم استيعابك للخطوة الاولى ، وتسجيلها فى ذاكرتك ، والتدريب عليها عمليا فى مذكراتك،فاذا ما حدت عن هذا الطريق، فقد اضعت وقتك سدى ، أو بطريقة أخرى فانك قد أطلت طريق دراستك،

على أننى ألفت نظرك الى أنه من الخير لك أن تكتسب نشاطا وجدة وخبرة من أن تلجأ الى السرعة فى الآداء •

حينما رأى الاب أن ابنه ليوناردو الطفل ، ينغمس فى أعمال التصوير والرسم والنحت ، ومحاكاة الطبيعة ، وتقليد الاعمال الفنية للاخرين ، وجد أن خير طريق لابنه هو أن يتجه فى هذا الاتجـــاه الذى يميل اليه ، والذى يأخذ معظم وقته • حينئذ جمع الاب نماذج من أعمـــال الابن ، وعرضها على ندريا ديل فيروكيو الصائغ والمصـــور والنحات والمعمارى والموسيقى ، وتجمع الوثائق على أن ليوناردو قد التحق بمرسم الاستاذ أندريا ديل فيروكيو عام ١٤٦٤ أى حينما كان ليوناردو فى الثانيـــة عشرة من عمره • ونستنتج من هذا أن ليوناردو ربما بدأ اهتماماته بالطبيعـــة ومحاكاتها من ناحية فنية ، وبدأ تأمله ومحاكاته للاعمال الفنية للاخرين فى سن مبكرة جدا ، بحيث تمكن الاب من أن يجمع نماذج كثيرة له، ويقدمها الى فيروكيو ، وليوناردو لازال بعد فى عامه الثانى عشر •

لمس الاستاذ بشائر نجاح ليوناردو فى النماذج المقدمة له عن طريق والده ومن ثم وافق على تعيين ليوناردو بمرسمه عام ١٤٦٤ كما ذكرنا من قبـــل • ولقد كان المألوف فى ايطـــاليا فى ذلك الحين ، أن يتلقى الناشىء أصول الفن على أستاذه فى مرســـمه ، وأن يلتحق بأحد المراسم الفنيـــة الخاصة بالاساتذة العظام من أساطين الفنون ، فيعمل فى المرسم صبيا ، يداوم على مشاهدة الخطوات التى يقوم بها الاستاذ فى الاعداد للصورة أو التمثال ، أو التخطيط الهندسى ، والتكوينات المبدئية لعمل من الاعمال، واجراء اللمسات الاولى ، ومتابعة التخطيط والتشكيل حتى تظهر معالم العمل الذى يداوم الاستاذ على تنفيذه ، واخراجه ، فى الصورة والنتيجة التى يرتضيها •

وتبدأ الدراسة فى المراسم بالمشاهدة والاطلاع والمحـاكاة والتقليد الامين ، الى أن يصبح التلميذ قادرا على التحكم فى آداء اللمسات بالقلم أو الفرشاة أو الازميل أو الادوات الهندسية ، وعندئذ ينتقل التلميذ الى مرتبة عناية أستاذية ، فى هذه الحالة يعهد الاستاذ لهذا التلميذ بالعمـل فى تجهيز صورة ، أو تمثال ، أو مشروع ، أو وضع اللمسات الاولى التى توفر من وقت الاستاذ وجهده • ثم يتم الاستاذ العمل الفنى بعد ضبطه واحكامه ، على أساس التجهيز والاعداد الذى قام به تلميذه الامـين • وشيئا فشيئا يستوعب التلميذ أصول العمل الفنى الى أن يصبح قـادرا على آدائه من البداية الى النهاية • وحينـذاك فاما أن يستمر ملتحقـا بمرسـم الاستاذ ، يعاونه ، ويشاطره العمل ، والفائدة ، واما أن يستقل بنفسه فى مرسم جديد ، ويكون له بدوره تلاميـذ ، يتلقون عنه بمثـل الطريقة التى مارسها • وكان التلميذ فى مرسم الاستاذ فى ذلك العهد ، يلازم أستاذه ملازمة الابن ، لا يفترق عنه بل أن بعض أولئك التلاميذ كانوا يعيشون فى مرسم أستاذهم ، يقومون بكل واجبات المرسم والنيابة عن الاستاذ فى مختلف الفنون •

تدرج ليوناردو فى السلم الفنى ، واكتسب طريقة وأسلوب أستاذه، وساعد أستاذه فى كثير من الاعمـال الفنية ، وتلقى نقـده وتوجيهاته ، حتى أصبح بعد ذلك كبير المساعدين بمرسم فيروكيو ورئيس قسـم التصوير بالمرسم ولقد ذكر ليوناردو فيما بعد أن عمله ضمن مجموعـة من الناشئين تحت اشراف الاستاذ فيروكيو هو أفضل بكثير مما لو كان قد عمل منفردا • يقول ليوناردو :

« ان العمل ضمن مجموعة من الرسامين الناشئين أفضل لك من العمل فى وحدة وانفراد لعدة أسباب :

١ ــ ما يعترى الرسام من خجل من أن يكون أضعف من زملائه ، لان الشعور بالخجل سوف يدفعه الى الدراسة الجدية والعناية لبلوغ مرتبة الاجادة •

٢ ــ ان المنافسة سوف تكون عاملا لحفزك ودفعك لبلوغ المرتبة التى بلغها هؤلاء الذين نالوا الاعجاب والتقدير أكثر منك•وهذا الاعجاب بهم سوف يحثك ويدعوك الى اللحاق بهم •

٣ ــ سوف تتهيأ لك فرصة الافادة من رسومات من هم أقدر منك مكانة فى الرسم ، واذا ما كنت أحسن منهم ، فسوف تغير من معرفتك لاخطائهم فلا تقع فيها ؛ فى حين يغريك اعجابهم بعملك بمحاولة الحصول على المزيد » •

حصل ليوناردو عام ١٤٧٢ على عضوية جمعية سان لوكا (نقابة الفنانين الفلورنسيين) وأتاحت له تلك العضوية الاتصال بغيره من الفنانين ، ومشاهدة ونقل وتحليل ونقد الفنانين لاعماله •

وفى مرحلة الشباب استطاع ليوناردو أن ينفذ ويصمم الكثير من الاعمال الفنية منها صورة العذراء والصخر ، وآنية الزهور ، وصورة السيدة والنلفل وصورة البشرى،وصورة الملاك ، وصورة جنيفرادىبنشى وصورة لوحش خرافى ، وصورة لفلاح ايطالى • وقد أجمع ناقدوا الفن على أن الاعمال السابقة ليوناردو متأثرة فى كثير من تفاصيلها وجزئياتها وأسلوبها وطريقة اعدادها بطريقة ومنهج أستاذه فيروكيو •

لم يكن ليوناردو يعرف حائلا بين الفن والعلم • فالفن عنده علم

واسع الحدود والعلم عنده أمر لا ينفصل عن الفنون ، الا أنه كان يخضع العلم دائما للفن ، وللحاجات الفنية • والحق أن ليوناردو ـ بعد انفصاله عن مرسم فيروكيو كان كثيرا ما يتوقف عن عمله الفنى أثناء آدائه ، لكى يبحث أكثر ، ويعرف أكثر ، ويقوم باطلاعات كثيرة متنوعة ، وبأبحاث عن الالوان ومزجها ، واستحداث لون جديد ، والاستزادة من علوم الرياضة والطبيعة والميكانيكا ، ثم يعود الى تكملة عمله الفنى الذى تركه ، بعد أن يكون قد استفاد من عدة علوم فى خدمة فنه • ولقد عبر ليوناردو عن ذلك بقوله :

« تعمل العبقريات قليلا وتفكر كثيرا »

وفى قـــوله :

« من غير النظريات الواضحة لا يمكن مزاولة التصوير أو التـــدرب عليه »

والخلاصة أن ليوناردو اكتسب الاطار من مشاهداته وملاحظـــاته وقراءاته الموجهة ، ومن خلال عمله فى مرسم فيروكيو،ومن خلال عضويته بنقابة الفنانين الفلورنسيين ، فراح يخضع كل المعارف والعلوم والخبرات فى خدمة فنه بعد أن اكتسب هذا الاطا ربطريقة دينامية •

٢ ـ كيتس John Keats

يقول كيتس فى الخطاب رقم ٣٥ الى رينولدز فى ٢٢ / ٢ / ١٨١٧

« من بين الكتب التى أحملها معى مجموعة قصائد شـــكسبير ، ولم

يحدث أبدا أن وجدت قدرا كبيرا من الجمال مثلما وجدت فى السونيتات »
ويقول فى خطاب الى هيدون فى ١١ / ٥ / ١٨١٧ •

« أننى أقضى ثمانى ساعات يوميا بين القراءة والكتابة » •

ويتحدث فى الخطاب رقم ٣٢ عن : قصيدة شيلى « ثورة الاسلام » ثم يتحدث عن كولردج ، وبعض مسرحيات شكسبير •

و فى الخطاب رقم ٤٠ يتحدث عن محاضرات هازلت فى الشعر ، ويقول انه سوف يواظب على الاستماع اليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه ويوجهه •

وفى الخطاب رقم ٤١ يتحدث عن أنه قرأ فن الشعر لهوراس •

ونلاحظ كذلك أن معظم خطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية كثيرة :

ففى خطاب واحد أرسله فى ١٥ / ٤ / ١٨١٧ نجد عبارة من « سيدين من فيرونا » وعبارة من « العاصفة » وثلاثة عبارات من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » •

وفى خطاب أرسله فى ١٧ / ٤ / ١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » ونجد عبارة من « العاصفة » •

وفى خطاب أرسله فى ١٠ / ٥ / ١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » وعبارة أخرى من « هاملت » •

وفى خطاب أرسله فى ١١ / ٥ / ١٨١٧ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع » وثلاثة عبارات من « الملك لير » وعبارة من « العاصفة »[٧] .

ويلاحظ ريدلى Ridley أن ذهن كيتس زاخـر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر[٨] . ويقرر أن معظم خطابات كيتس تشهد بتأثره بشكسبير الى درجة أنه كان يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية — على نحو ما بينا — بدون جهـد ولا تكلف ، وأنه كان يمـلك نسختين من مؤلفات شـكسبير ، ملأهما بالعـلامات والملاحظات الهامشية التى تدل على مدى تعلقه به ، وتأثره بكتاباته ولقد كان كيتس يقرأ شكسبير قراءة متذوق دارس لاقراءة مستمع عابر ، أى أنه كان يقرأ شكسبير قراءة موجهة ، فيقف عند هذا التشـبيه ، ويكتب بجواره تعليقا حماسيا ، ولقد وردت كثيرمنهذه الاستعارات والتشبيهات وما اليها فى أشعار كيتس ذاتهـا[٩] .

٣ — بايرون :

يقول بايرون فى خطاب الى كينارد فى ٢٧ / ١١ / ١٨١٦ .

« عندى كتب ، وعندى مسـكن طيب ، فى بلد جميل ، وعنـدى لغة أفضـلها .. » .

---

(٧) انظر مجموعة رسائل كيتس فى :
Keats; J. : The letters of john Keats, London 1947.

(٨) أنظر دراسة ريدلى عن كيتس وهى :
Ridley. M. R. : Keats craftsmanship. oxford. 1933.

(٩) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ٩٥ — ٩٦

ويقول فى خطا بالى هوبهاوس فى ٣١ / ٣ / ١٨١٧ ٠

« لقد اشتريت عدة كتب ٠٠ من بينها أعمال فولتير كاملة ، فى اثنين وتسعين مجلدا ، وجعلت أقرؤها ، انك تشعر باللذة لكنك واجده مليئـا بالشطحات » ٠

ويقول فى خطاب آخر الى هوبهاوس ف ١٤ / ٤ / ١٨١٧ ٠

« قـرأت كثيرا لفولتير ، تمنيت لو كنت معى ، فقـد كنت ألقى بين الحين والحين ما يكاد يقتلنى ضحكا ٠٠ » ٠

ويقول فى خطاب ثالث الى هوبهاوس فى ٢٢ / ٤ /١٨١٧ ٠

« وقد حسبت حساب يوم لتيرنى ، وآخر ٠٠ لشاهدة فينوس كانوفا، وآل مديتشى ، ومقابر ماكيافيل ، وميخائيل أنجلو ، والفيرى ٠ وهـذه طبعا هى كل ما أحرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لى أن أبقى عدة شـهور » ٠

وفى خطاب رابع الى هوبهاوس فى ١١ / ١١ / ١٨١٧ ٠ نجد بايرون يلح على هوبهاوس الحاحا شديدا فى احضار مجموعة معينة من الكتب ٠ ويقول :

« لا تحسب للنفقـات حسابا ٠٠ يجب أن أحصـل على الكتب ٠ ٠ وأخص بالذكر Tales of my Loudlord » ٠

وفى خطاب خامس الى هوبهاوس أيضا فى ٣٠ / ٦ / ١٨١٩ يذكر أنه

بذل كل ما يملك للحصول على نسـخة من الشرح اللاتينى الذى وضـعه بنتفودا ايمولا على دانتى .

ويقول فى خطاب الى كينارد فى ٢٧ / ١ / ١٨١٩ .

« انى مشغول الآن بالقراءة عن الاغريق والفرس »[١٠] .

٤ ـ توفيـق الحـكيم :

يقول توفيق الحكيم فى احدى رسـائله :

انى أطالع فى اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة فى مختلف ألوان المعرفة .. مائة صفحة فى اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة فى الشهر » .

ويقول فى رسالة أخرى :

« لم يكن الحب فى باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن ، انما الذى أخرجنى عن طورى هو حب الادب ، وحلت المطامع الادبية محـل المطامع العاطفيـة ... » .

ويقول فى رسـالة ثالثة :

« انها تتم قراءة القصة التمثيلية فى ساعة واحدة ، وأنا الذى أقرأها فى يومين أو ثلاثة . ولكن هناك فرقا هائلا بين قراءتى وقراءتها ، أنها تقرأ الحكاية

---

(١٠) أنظـر :
Bayron : Lord Bayron's Correspondence. London. 1922.

فى ذاتها ، أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب ، بل يعنينى فنه وسر صناعته ، وطريقة أسلوبه فى البناء ، وخلق الاشخاص ، ونسج الجو ، واحداث التأثير • انى أعيد أحيانا قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات •• لكم أعدت قراءة موليير لا لشىء غير دراسة طريقته فى تقديم الاشخاص ، ورسم أخلاقهم » •

ويقول فى رسالة رابعة :

« ولكن الاسلوب •• الاسلوب • لطالما شغلتك معى بالحديث عن الاسلوب الفنى الذى أبحث عنه ، أين أجده أخيرا ؟ ••ومع ذلك فى وهمى أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر • لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى أنفقت فى ممارسته وقتا طويلا ؟ انه (القالب) الذى بدأت معالجته• قبل نزوحى الى اوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية (المحترمة) فى نظر أهل بلادى »[11] •

تشير الاقوال والنصوص التى أوردناها سابقا لعدة نماذج أبدعت فى مجالات التصوير والرسم والشعر والقصة الى حرص كل أنموذج من تلك النماذج على استيعاب أكبر قدر من الاعمال الفنية أو الشعرية أو الادبية، وخاصة استيعاب كل أنموذج لما يراه هاما بالنسبة الى النطاق الذى اهتم به ، ومال اليه ، واتخذه طريقا ومستقبلا ، ورآه أساسيا وضروريا فى تكويناته الابداعية فيما بعد •

فليوناردو دافينشى يتجه الى الطبيعة معينه الاول ويلاحظها من عدة

---

(١١) انظر : توفيق الحكيم : زهرة العمر • القاهرة ١٩٤٤ .

أبعاد رآها ضرورية لفنه ، وهـــو يطلع على كل الاعمال الفنيـــة التى فى متناول يده أو بصره ، يراهـــا ويتأملها رؤية موجهـــة تختلف عن الرؤية العادية لغيره من الناس • فاذا ما دخل مرسم أستاذه فيروكيو ، اتجه الى النهل منه ، والدراسة عليه ، وملاحظته أثناء العمل ، ومعاونته ، وتنفيذ أفكاره ، وتصميم بعض الاعمـــال خاصة فى مجال الرســـم والتصوير ــ ونراه مهتما ــ علاوة على ذلك بالاطلاع على القديم ، ويذكر أن الاطلاع على القديم ، يمكن الفنـــان من استخلاص منهج له أو طريقة ، وأن ذلك الاطلاع أفضل من الاتجاه طفـــرة نحو التجديد • وفى مرسم فيروكيـــو يتدرج ليوناردو فى المران والتمرس عـــلى مختلف الأدوات والعنـــاصر اللازمة لفن التصوير والرسم ، ويكتسب أسلوب أستاذه وطريقته ، فى نطاق محدد هو نطاق التصوير والرسم ، ويعلم كل دقائق فنه •• حتى وصل الى مرتبة عليا أثناء تواجـــده فى مرسم أستاذه وهى مرتبـــة كبير مساعدى فيروكيو ورئيس قسم التصوير والرسم بالمرسم • وفى أثنـــاء تواجد ليوناردو بمرسم الاستاذ ، بل وبعد استقلاله عنه ، يخرج ليوناردو الكثير من الاعمال الفنيـــة ، ويلاحظ الكثير من النقـــاد أن معظم أعمـــال ليـــوناردو متـــأثرة بطريقـــة وأســـلوب ومنهج أســـتاذه فيروكيـــو • وحينما ينضم ليوناردو الى نقابة الفنانين الفلورنسيين ، تتيح له عضويته تعمقا أكبر ، وفهما أدق ، واضافات هامة الى اطاره الفنى الذى اكتسبه ، وقد تكون مغايرة أو متفقة مع مكوناته ، ولكنها على أى حال كانت تشـــير الى دينامية الاطار وثباته فى نفس الوقت • وقد كان ليوناردو مستعدا بعد ذلك أن يخضع كل المعارف والعلوم وثقافته الواسعة فيها واطلاعـــه النهم عليها ، الى خدمة فنه فى اطار كان قد كونه من قبل ، وكان ثابتـــا فى نطاق معين ، متطورا وديناميا فى نفس النطـــاق •

وكيتس الشاعر ، يتجه معظم اهتمامه الى الشعر ، كما اتجه معظم اهتمام ليوناردو الى الرسم والتصوير ، وهو يتجه أكثر وبوجه خاص الى شعر شكسبير ، كما نهل ليوناردو من فن فيروكيو • وكانت قراءة كيتس لشكسبير موجهة توجيها خاصا ، كما أن مشاهدة ليوناردو الطبيعة وللناس وللاعمال الفنية فى مجال الرسم والتصوير موجهة توجيها معينا• كان كيتس يقرأ احدى التمثيليات أكثر من مرة ، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية فى بعض المواضع ، وكان ليوناردو يعاود الاطلاع ومشاهدة العمل الفنى لكى يلاحظ عدة أبعاد وأركان وتفاصيل وجزئيات وطريقة وأسلوب هذا العمل •

أما بايرون فتدل أقواله على أنه يجد مسرة كبيرة فى اقتناء الكتب ، وفى قراءتها ، وفى الاطلاع عليها ، وفى معايشته لها ، وفى دراسته لاسلوبها وطريقتها ، وهو يقرأ كتب فولتير بوجه خاص ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها • ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عندما يتغيب عنه بعضها ، فيرسل فى طلبها ، مهما كلفته من الاموال ، ولا تستقيم حياته ويكتمل سروره الا بعد الحصول عليها•كان بايرون نهما فى القراءة، شرها فى الاطلاع ، لا تقف رغبته عند حد ، ومن هنا اكتسب اطارا أدبيا ثابتا يتطور وينمو ، يصيبه بعض التغيير أو الاضافة ، نتيجة أن الاطار دينامى كما أسلفنا •

أما توفيق الحكيم فتشير أقواله الى أن قراءاته كانت كثيرة وغزيرة فلا يمر يوم عليه دون أن يقرأ ويطلع ، وحصيلة اطلاعاته فى شهر وفيرة ، ومع ذلك لم تكن قراءاته عادية أو سطحية ، وانما كانت قراءة موجهة توجيها خاصا ، فهو يعيد ما قرأه عدة مرات ليتتبع أسلوب الفنان ، وهو

قليل الاهتمام بموضوع ما يقرأه على عكس القراءة العادية ، وهم يهتم بالاسلوب ويتمرن عليه ، ولذلك فهو كثيرا ما كتب ومزق ، وأن ما مزقه ولم ير النور أضعاف ما أبقاه ورأى النور . ويدل كثرة ما مزقه على رغبته فى المزيد من التمرن على الاسلوب وطريقة خلق الشخصيات .. الــخ . والحكيم حينما يقرأ قصته مثلا ، فان قراءته تكون موجهة ومن عدة أبعاد منها بعد الصناعة ، وبعد الطريقة أو الاسلوب ، وبعد البناء ، وبعد خلق الشخصيات ، وبعد نسج الجو ، وبعد احداث التأثير . ولذلك فهو يعيد ما قرأه بغية احاطة أكبر ، وفهم أعمق بأبعاد هذه القصة أو تلك ، تماما كما كان ليوناردو يطلع على أعمال فنية فى مجال الرسم والتصوير ، فهو كان يلاحظها ويدرسها من أبعاد خاصة تهمه ، ويهمه أن يعرفها ويكتسبها ، كبعد الظلال وبعد الضوء وبعد الالوان ، وبعد التجسيم ، وبعد الاجسام، وبعد القرب أو بعد البعد ، وبعد الوضع ، وبعد الحركة أو بعد السكون.

هذا ولقد أدرك بعض الكتاب القدامى من العرب أهمية اطلاع الشاعر (وكان فن الشعر هو أهم فن لدىٰ العرب) على أعمــال من سبقوه من الشعراء والادباء ، باعتبار أن ذلك الاطلاع يعتبر شرطا ضروريا لاكتساب الاطار الشعرى ، بل لقد كتب بعض هؤلاء ما يوحى بأنهم عرفوا أن هذا الاطلاع يجب أن يكون موجها :

يقول الخوارزمى :

« من روىٰ حوليات زهير ، واعتذارات النابغة ، وحماسيات عنترة ، وأهاجى الخطيئة ، وهاشميات الكميت ، ونقائض جــرير ، وخمــريات أبى نواس ، وتشبيهات ابن المعتز ، وزهريات أبى العتاهية ، ومراثى أبى

تمام ، وملائح البحترى ، وروضيات الصنوبرى ، ولطائف كشاجم .. ولم يخرج الى الشعراء فلا أشب له قرنه »[١٢] .

ويقول القاضى أبو الحسن الجرجانى :

« ان الشعر علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت عنده هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته فى الاحسان »[١٣] .

ويقول ابن الاثير :

« يستحب للشاعر .. أن يكثر من حفظ شعر العرب .. وفى ذلك تقوية لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ، ويتسع المذهب . فربما طلب معنى لا يصل اليه ، وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته » .

ويقول ابن خلدون :

« اعلم أن لعمل الشعر واحكام صناعته شروطا ، أولها الحفظ من جنسه ، أى من جنس العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها .. وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر من فحول الاسلاميين ، مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس ، وأكثره شعر كتاب الاغانى ،

---

(١٢) دائرة معارف البستانى ، مادة شعر .

(١٣) عن محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الادب ونقده ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٩ .

لانه جمع شعر الطبقة الاسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية • ومن كان خاليا من المحفوظ ، فنظمه قاصر ردىء ولا يعطيه الرونق والحلاوة الا لكثرة المحفوظ •• وربما يقال أن من شرطـه نسيان ذلك المحفـوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة ، اذ هى صادة عن استعمالها بتعينها،فاذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الاسلوب فيها كأنه منوال يأخـذ بالنسج عليه بأمثالها ••• »[١٤] •

ويقول بطرس البسـتانى :

« ولعمل الشعر واحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسـه ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفى لذلك شعر أحد الفحول المسلمين مثل ذى الرمة وجرير وأبى نواس والبحترى وأبى تمام، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على انوال يقبل عـلى النظـم ••• »[١٥] •

والواقع أن المنوال الذى يأخذ الشاعر بالنسج عليه ، أو الملكة التى ينسج على منوالها ، والتى يكتسبها الشاعر من قراءاته وحفظـه ، ثم نسيانه للحـروف لكى يبقى روح القصيدة ، أو وزنها ، أو قافيتهـا ، ــ الواقع ــ أن كل هذا لا يعنى سوى اكتساب الاطار بلغة حديثة •

يتضح مما عرضناه سابقا من نماذج متفاوته للفنانين ، ومن أقـوال العرب القدامى أن الاطار مكتسب من حيث ضمونه ، وأنه شرط ضرورى للابداع ، وأن الاطار فى مجال الرسم أو الشعر أو القصة أو الموسيقى••

---

(١٤) ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٢٦ •
(١٥) دائرة معارف البستانى ــ مادة شعر •

الخ ، اذا لم يكن موجودا وتم اكتسابه بالاطلاع الموجه والمران المستمر ، لما تمكن الفنان أو الشاعر أو الاديب أو الموسيقى أو الاديب من أن ينتج أو يبدع • يقول يوسف مراد « ان لم يكن الشاعر أو الأديب أ والفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله فى اكتسابها (مكونا بذلك الاطار الخاص به) لما أتيح له أن يصوغ الآياب الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهما وأنفذ صبرا »[16] •

ويلاحظ أن الفنانين بوجه عـــام ، يميلون فى الاغلبيـــة العظمى من الحالات الى أن يقرروا أن ابداعاتهم ليست مشروطة بأية حال ، وكذلك يجتهدون فى أن يخفـــوا من تاريخهم كل ما بذلوه من قراءة ودراســـة واطلاع موجه لاكتساب الاطار ، حرصا منهم على الاحتفاظ لالهاماتهم ببريق خلاب ، وكأنها قد ومضت فجأة بلا أى مقـــدمات أو شروط ، أو أدنى تأثير من هنا أو هناك • ولكننا نؤكد أن لحظة الالهـــام لا يمكن أن تبزغ ، الا « لدى شخص يحمل الاطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة اليه ، وكثيرا ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء (أو الفنانين) لحظات تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل الى قصيدة رائعة (أو عمل فنى رفيع) ، لكن هذه اللحظا تـلا تلبث أن تتلاشى ، لانها لا تكون ذات دلالة بالنسبة الينا ، اذ أن الاطار الادبى (أو الفنى) غير متوفـــر لدينـــا »[17] •

والواقع أن « أرباب الفن الذين يحدثوننا عن الهاماتهم الخاطفة ،

---

(١٦) يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ، ص ٢٤٣ •

(١٧) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى، ص ١٧١ •

يئسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة ، وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التى تدور حول المشكلة التى تشغل ذهنهم • وربما يتناسون الاشارة الى هذه المحاولات الشاقة لكى يرفعوا من قـدرهم ، وحرصا منهم عـلى الا يطلعوا العامة عـلى الوسائل المتواضعة التى يلجأون اليها فى اخراج المعانى والافكار فى زيها النهـائى »[18] •

لكن رغما من ذلك فاننا نقرر أن الصلة بين الاطار وبين الابداع صلة وثيقة لا ريب فيها ، فالشاعر يلزمه اطار شعرى ، والرسام أو المصـور يلزمه اطار يحصل عليه بكثرة تذوق الاعمال الفنيـة فى مجال الرسـم والتصوير ومشاهداته الموجهة لها ، والقصاص يلزمه اطـار يكتسبه من كثرة اطلاعه فى ميدان القصة ، واعادة الاطلاع الموجـه لنفس القصص مرات ومرات ، والنحات يلزمه اطار يكتسبه من مشاهدة ودراسة أعمال فنية فى مجال النحت ، والمران على النحت ، والموسيقى يحتاج الى اطار موسيقى يكتسبه من الانصات المرهف لاعمال موسيقية وتعلمها والتدريب عليها •• وهكذا • الا أننا يجب أن نلاحظ ما يلى :

١ ــ يمكن للشخص الواحد أن يحمل عدة أطر فى وقت واحـد ، وذلك اذا كانت اطلاعاته وقراءاته متعددة طبقا لاوجه نشاطاته • وهذه الاطر العديدة قد تتضارب أحيانا اذا كانت فى نفس القوة ، وتخص مستويات متقاربة من النشاط ، فالشخص الذى تعلم عدة لغات فى مستوى واحـد من القوة وفى نفس النشـاط ، قد يضطرب تعبيره أحيانا ، وقد يكـون

---

(١٨) يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ، ص ٢٤٤ •

الاضطراب واضحا حينما يعبر بكلمة من لغة أخرى غير اللغة التى كان يتحدث بها منذ لحظة ، وقد يكون الاضطراب أشد خفاءا حينما ينطق الكلمة بلهجة نطق كلمات من لغة أخرى • ولكن اذا قوى اطار لغة ما عن أطر اللغات الاخرى بشكل كبير ، فان مظاهر الاضطراب تقل وقد تختفى•

٢ ـ ان الاطار المسيطر على توجيه الفعل يجب أن يكون فى درجة عليا من القوة تفوق سائر الأطر • وعلى هذا النحو يكون الموسيقى بالمعنى الدقيق للكلمة ، شخصا يحمل اطارا موسيقيا أقوى من كل أطر التعبير الاخرى ، ويكون القصاص شخصا يحمل اطارا قصصيا أقوى من سائر الاطر الاخرى ، وبالمثل يحمل الشاعر اطارا شعريا أقوى من كل أطر التعبير الاخرى •• وهكذا • ووجود اطار اقوى عند فنان ما ، يعلو على الاطر الاخرى التى قد تكون موجودة عنده يجعله يحيل كل ما اكتسبه بقراءاته واطلاعاته ومشاهداته الى خدمة اطاره الاقوى ، فليوناردو كان يحيل كل بحوثه ومعارفه وقراءاته الواسعة واطلاعاته ومشاهداته فى خدمة فنه فى الرسم والتصوير ، وشوبان الموسيقى يتجه نفس الاتجاه ، فهو يقول « أحس انى انفعل لكل ما يقع فى عالمنا هذا : الناس والسياسة والادب : فان ذلك يجد منفذا الى الخارج فى صورة موسيقية • كل ما أراه فى هذه الحقبة بارزا يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا »(١٩) وكذلك كان كيتس يحيل كل قراءاته واطلاعاته فى مجال الرواية والسياسة والمسرحية الى خدمة اطاره الاقوى فى الشعر ، أعنى أنه كان يخرج كل ذلك فى صور وقصائد شعرية ••• وهكذا •

---

(١٩) أنظـر :

Ribot; T. La logique des Sentiments. Paris. 1920.

٣ ـ ان قولنا بأن عملية الأبداع يوجهها الاطار لا يعنى القضاء على جوهر الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال ، ذلك لان الاطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الاطار الذى أحمله انا مطابقا تماما للاطار الذى تحمله انت ، مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتنا الحاضرة ، فان حاضر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها ، انما هو جزء ذو دلالة معينة فى كل ، أضف الى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة نواح للنشاط ، واذا استطعنا أن نتشابه فى بعضها فلا يمكن أن نتشابه فى كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى فى أشد المجتمعات اثقالا على هذه المميزات ، فلا خوف اذا على الابداع من حيث أنه الخلق على غير مثال[٢٠] • وهذا يعنى أن العناصر الموضوعية اللازمة لاكتساب الاطار من الخارج ، أى من ثقافة المجتمع وتاريخه ، لا يمكن أن تمحى العنصر الذاتى المتمثل فى الاختلافات بين ذاتيات الفنانين •

٤ ـ ان فكرة الاطار يمكن أن تساهم فى حل وتفسير عدد من المشكلات الهامة :

أ) فالاطار يمكنه أن يفسر لنا مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، رغم محاولاته العديدة فى أن يلقى بذور الاختلاف بينها•ويقدم لا لاند Lalande هنا مثالا دقيقا يبين لنا فيه هذا التشابه فيقول : قف عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الاخرى • اصرف

(٢٠) مصطفى سويف : المرجع السابق ذكره ، ص ص ١٧٢ ـ ١٧٣ •

الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر وأطلب اليه أن يصور لك عشرة منـــاظر مختلفة على التتابع ، تجد صور هذه المناظر المتباينة تتشابه فيما بينها،كما تتشابه الاشياء المختلفة اذا حكيت بلغة واحـــدة ، أو كما يتشابه مشـــق الحـــروف فى خط من يكتب بالعربيـــة أو اللاتينيـــة أو الاغريقيـــة أو الروسية »[٢١] •

ان فكرة الاطار تفسر لنا هذا التشـــابه على أساس أن لكل فنـــان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته عـــن غيره ، بحيث يمكن الارشاد على أعمال فنان ما (مصور مثلا) حتى وان احتوت أعماله العديد من الصور ، كمـــا يمكن فصلها عن أعمال غـــيره من المصورين الذين يكونون حاصلين على أطر مختلفة عن اطار الفنان الاول — والسر فى أن أعمال الفنان الواحد تبدو متقاربة ومتشابهة ، أنها جوانب من عالم واحد محوره الفنان الذى صورها ، والحاصل على اطار خاص به •

ب) والاطار يمكننا أيضا من تفسير وحدة الاسلوب بين مجموعة من الفنانين ، فيـــلاحظ فى بعض المعـــارض ، أن بعض المجمـــوعات من اللوحات ، تكون أشد تقاربا الى البعض منها الى الاخرى ، فالمجموعـــة الخاصة بهذا المصور تبدو أنها أقرب الى مجموعة ذلك المصور منها الى مجموعة مصور ثالث • وعلى هذا الاساس يقال أن الاولين يمثلان مدرسة أو اتجاها واحدا مغايرا لاتجاه الآخر • والمدرسة الواحدة تقوم عـــلى

---

(٢١) لا لاند : محاضرات فى الفلسفة ، ترجمة أحمد الزيات ويوسف كرم ، القاهرة ١٩٢٩ ص ٥ •

تشابه الاطر لدى اعضائها الى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبنـــاء مدرســة أخــرى •

جـ) وفكرة الاطار تمكننا ثالثا من حل وتفسير مشكلة أخرى وهـى مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ، والتى يمكن أن نضعها على النحـو التالى : كيف أستطيع أنا أن أتذوق عملا فنيا لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعى ؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمده من ملاحظة بسيطة ، فانك اذا تحدثت الى فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها والا فنحن لن نلتقى • ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل اطار واحد ، أو بعبـارة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظما باطار مشترك بيننا الى حد ما ؛ فتذوقى لاعمال الفنان لا يكون تاما الا بأن ادرك ما يعنى هو بالضبط • لقد أبدع هو هذا العمل ، وله دلالة معينة عنـده وكلما اقتربت دلالتـه عندى من هـذه الدلالة ، كان تذوقى له أتم وأعمق ، ومن ثم يقـال أن المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما يكاد يكافىء جهد الفنان ، حتى يتـم تذوقه لعمل الفنـان(٢٢) •

٥ ـــ ان الاطار اللازم للفنان ، لا يمكن اكتسابه الا بعملية تذوق منظمة تنظيما خاصا ، وموجهة توجيها معينا ، وبالتالى تكون لهـا دلالة خاصة عنده ، فمحصول الخبرة لا يتراكم على أساس شـدة الذكريات ومدتهـا بل على أســاس علاقته بالعمــلية كلها كمــا لاحظ ذلك لفـين Lewin. K. (٢٣) ومن هنا فان قراءتى لاحدى القصص أو احـدى

---

(٢٢) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ص ١٧٤ - ١٧٥ •

23 — Lewin; K.ADynamic theory of Personality. New York 1935. P. 55.

القصائد ، أو مشاهدتى لاحد الصور لابد أن تترك لدى أثرا مختلفا لما تتركه عند غيرى من القصاصين أو الشعراء أو المصوريين الذين يقرأونها أو يشاهدونها باتجاه منظم وخاص ، ونستطيع أن نقرر أن هذا الاتجاه الخاص يكون له أثره الفعال فى جعل هذا الاطار منتجا ، فى حين أن الاطر التى يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

٦ — وعلاوة على ذلك كله فان المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر للتعبير فى حدود الاطار لابد أن يساهم فى تنظيم هذا الاطار أيضا ، وبالتالى فى زيادة قدرته ، لانه كلما كان الكل أكثر انتظاما ، كان أقوى أثرا . وفى النماذج التى ذكرناها وفى غيرها التى لم نذكرها ما يؤكد ذلك ، فقد كان ليوناردو يتمرن فى مرسم أستاذه فيروكيو ، وكم من الاعمال قام بها فى مجال الرسم والتصوير ، ثم ألغاها أو أفسدها ، لانها لم تكن الا للمران ، ثم كم من المران قام به على استخدام الآلات أو الالوان فى أعمال كان المقصود منها المران وحسب ، ثم كم من المرات قلد وحاكى أعمال الآخرين .. وهكذا . كما أن توفيق الحكيم كثيرا ما كتب وكتب ومزق ، بل أنه يعترف بأن ما مزقه كان عشرة أضعاف بالنسبة الى ما أبقاه ، وهو يعترف بأن ما مزقه لم يكن الا للمران يقول الحكيم « وبعد ذلك كله أنكببت أكتب وأكتب مخطوطات .. كان مصيرها كلها التمزيق ان ما جعلتك تقرؤه منها .. لا يوازى جزءا من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك ، وأنتهيت الى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عين .. وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت[٢٤] .. كذلك كثيرا ما كان كيتس يكتب ويمزق ، أو يكتب ويشطب ، ويقال ان شكسبير مضى فترة المران على

---

(٢٤) توفيق الحكيم : زهرة العمر .

استخدام الشعر المرسل مهتديا بهدى مارلو C. Marlow • والواقع أن الانتاج المبكر للفنان يعتبر ضربا من التمرين يعده للانتاج الناضج اذا قارنا بين درجة استقرار الاسلوب فى كلا الانتاجين • ويمكن أن نلمس أهمية المران وأثره فى رسوخ الاطار وتقويته فى فن الرقص أو الباليه على وجه خاص ، حيث تظهر المقارنة بين حركات المبتدىء وحركات المدرب فى الرقص على درجة كبيرة من الاتزان عند الثانى ، بينما لا تتضح عند الاول •

ولكن ما هو الفرق بين الاطار عند الفنان وبين الاطار عند المتذوق العادى ؟ نجيب بأن الاطار عند الفنان المبدع أقوى منه عن الاطار عند المتذوق وكذلك أكثر تنظيما وتوجيها وذا دلالة خاصة عنده ، ولكن الابداع الفنى لا يكتفى بهذا التمييز ، ومن ثم فيجب أن نقول أن « مهمة الاطار كعامل نوعى فى عبقرية الفنان ، سواء كان شاعرا أو اديبا أو رساما أو موسيقيا ، لا تتضح الا بأن نضع هذا الاطار فى بناء شخصية تعانى توترا دائما من ضغط الحاجة الى النحن ، فان مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة الى استعادة النحن لابد منها كأرضية يقوم فوقها الاطار المبدع، بحيث يعين الاطار الطريق الى هذه الاستعادة[٢٥] •

ولعل هذا القول يتفق مع ما قررناه من قبل من أن عملية الابداع الفنى ينبغى أن تفسر على أساس موضوعى ذاتى ، فالاطار المنظم ذو الدلالة الخاصة والخاص بذاتية فردية ، أى شخصية معينة ، مكتسب من المجتمع وثقافته وتاريخه ، أى من عناصر موضوعية خارجية ، وهو يجد

---

(٢٥) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى • ص ٧٩ •

نفسه مرة أخرى محتاجا الى استعادة النحن الخارجى اذا عانى توترا أو اذا انفعل بالاحداث فتوتر ، أى يجد نفسه محتاجا لعناصر موضوعيـة خارجية غير ذاتية•حينئذ يحدد الاطار ويعين الطريق الى هذه الاستعادة عن طريق الشعر أو القصة أو الموسيقى أو الرسم أو التصوير أو النحت حسب نوعية الاطار لدى كل فنان ومن هنـا نفهم لماذا تتمايز الفنـون ؟ ولماذا يختلف فنان عن آخر فى اتجاهه الى هذا النوع من الفن دون ذاك؟ ولماذا يكون هذا شاعرا ، وذاك قصاصا •• الخ ، ولماذا يتجه فنان الى فن القصة بينما يتجه آخر الى فن التصوير •• وهكذا • وتبدو أهمية فكرة الاطار القصوى هنـا فى أنها الفكرة الوحيـدة التى تفسر سبب تبـاين واختلاف الفنانين فى نوع الفن الذى يتجهون اليه ، وهى النقطـة التى فشلت جميع النظريات السابقة فى بيانها وتفسيرها •

سنحاول الآن بعد أن عرضنا تفصيلا لفكرة الاطار فى ضوء موقفنـا الموضوعى الذاتى ، أن نبين معالم رأينا فى تفسير مشكلة الابداع الفنى فى نطاق هذا الموقف ذاته •

نحن نرى أن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية صانعة ، تعيش فى بيئة ذات مضمون ثقافى تاريخى اجتماعى ، تتبادل معها الاثر والتأثير بطريقة دينامية متفاعلة ، من خلال اطار نوعى اكتسب مضمونه من الخارج • ومعنى قولنا أن شخصية الفنان المبدع لها سمات التعقـل والانفعال والصنع أو الاداء ، أنها تتمتع بعقل ونفس حـواس ، فلولا وجود العقل والحواس لما استطاع الفنان أن يكتسب الاطار بملاحظاته وقراءاته واطلاعاته الموجهة المنظمة ، ومرانه الذى يحقق استقرار اطاره وتقويته • ولولا انفعال النفس ما استطاع الفنان أن يتوتر وينفعل ويفقد

توازنه ، مما ينجم عنه محاولته استعادة التوازن بلجوئه الى النحن والى الخارج • ولولا الحواس ما استطاع الفنان أن يحقق ابداعه فى مادة ، أو ينفذ الهاماته فى أنغام أو تشكيلات أو أقوال أو احجام تسمع أو ترى أو تقرأ ، بحيث يتذوقه الغير من ناحية ، ويحقق للفنان توازنه من ناحية أخرى عن طريق استعادة لنحن •

الا أننا نود أن نؤكد فى الوقت نفسه أن أفكار الفنان ليست فطرية فيه ، ولا كامنة فى عقله ، ولا يوحى اليه بها من قوى خفية أو غيبية وأن أفكار الفنان مكتسبة من المجتمع بثقافته وتاريخه ، ومستقاة من الواقع التاريخى والسوسيولوجى • فاذا ما كون بالاكتساب عدة أطر ؛ فان هذه الاطر لم تأت الا نتيجة لقراءاته ومشاهداته ، اذا تفوق اطار من بين تلك الاطر فان هذا التفوق انما يرجع الى توجيه وتنظيم قراءات واطـلاعات ومشاهدات الفنان الخارجية فى نطاق هذا الاطار الذى قوى وتفوق على سائر الاطر الاخرى، حينئذ يتـم التدريب والمران بحيث يـؤدى الى انتظام الاطار وزيادة رسوخه ومتانتـه ، وبحيث تصبح سـائر الاطر الاخرى فى خدمة هذا الاطار الاقـوى •

ونود أن نؤكد من جهة ثانية أن انفعالية الفنان وتوتره النفسى ليست نتاج باطنه ، أو ذاتيته المغلقة عليه ، ولكنها نتاج واقـع خارجى خصب زاخر بالاحداث والافعال والاقوال • وهنا يجد الفنان نفسـه فى توتر واختلال اتزان نتيجة انفعاله بالواقـع الخارجى ، فيعبر عما انفعـل له تعبيرا موسيقيا أو أدبيا أو شعريا أو على هيئة رسم أو صورة أو نحت حسب الاطار النوعى الذى اكتسب مضمونه من الخارج أيضا على نحو ما بينا • والنص الذى ذكرناه عن شوبان مفيد هنا ؛ هو ذلك النص الذى

يقول فيه شـوبان « احس أنى أنفعل لكل ما يقـع فى عالمنا ـ النـاس والسياسة والادب ـ فان ذلك يجد منفذا الى الخارج فى صورة موسيقية كل ما أجده بارزا فى هذه الحقبة يجب أن أعبر عنه تعبيرا موسيقيا » • وكيتس الشاعر كان يعبر عما انفعل به تعبيرا شعريا ، وليوناردو الرسام والمصور كان يعبـر عما انفعل به من الطبيعة والناس بالرسم والتصوير وهـكذا •

ونود أن نؤكد ثالثا أن صناعة الفنـان ، أى تحقيقه لابداعه الفنى ، يستعيد به الفنان النحن ، فيعاد اليه اتزانه • وأن هذه الصناعة تكـون محددة باطار نوعى ، هو بدوره مكتسب فى مضمونه من الخارج هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالانتاج الفنى حيثما يكون يشبع حاجة استطيقية اجتماعية ، حيث تندفع جماهير المتذوقين فى التزود والاطلاع على تلك الاعمال الابداعية ، فيروى ظمأهم ، وتشبع حاجة اجتماعية طالما انتظروها كنتاج تفاعل مكونات ثقافية أو اجتماعيـة أو اقتصادية أو تاريخيـة أو سياسية ، عاشت فى أعماق ثناياهم ، وترقبوا بطلا منتظرا يؤلف بين هذه التفاعلات فى ابداعات فنيـة ، فجاءهم الفنان العبقرى وصـاغ لهم ما يحتاجون اليه فى عمل استطيقى ، من خلال اطاره النوعى على حسب مـا ذكرنا •

ولكن ما الذى نعنيه مما أكدناه فى أولا وثانيا وثالثا ، ان ما نعنيه بالضبط هو تلاحم وتداخل الذات بالموضوع ، تشبع الداخل بالخارج ، واتحادهما معا بشكل يتعذر معه : فصل الذات عن الموضوع ، أو ابعاد الخارج عـن الداخل أو بتر الشخصية عن المجتمع ، أو فصل المجتمع عن الذات المبدعة • وهو نفس القول الذى عنيناه حينما قلنـا من قبل أن موقفنـا الذاتى

الموضوعى لا يعنى اضافة الذات الى الموضوع ، أو الموضوع الى الذات ، كما نضيف قطعة الى قطعـــة •• انه موقف تفاعل تام ، واندماج كامل لا يعتريه أى انفصال أو تمزق •

والآن هل يستطيع موقفنا هذا أن يقدم لنا تفســيرا كاملا شـــاملا لعملية الابداع الفنى ؟ وهل يستطيع أن ينجح فيما فشلت فيه النظريات الاربع السابقة ؟ ان الامر لن يكون واضحا تماما الا بعــد أن نجيب عن موقفنا ذلك على الاسئلة الاربعة التى فشلت النظريات المفسرة للابداع الفنى فى الاجابة عليها اما كلها واما بعضها • فاذا استطاعت اجابتنا ــ من موقفنا ــ أن تتناول بوضـــوح وتماسك نسقى كل جزئيات تلك الاسئلة الآنفة وأن تجيب عليها ، فلقــد نجحت اذن فيما فشلت فيه النظــريات الآنفـــــة •

ان السؤال الاول الذى وجهنـــاه سابقا ، ونعيد توجيهــه الآن لكى نجيب عليه طبقا لموقفنـــا الخاص يدور حــول منبــع الابداع الفنـــى وصيغته : ما هو منبع الابداع الفنى ، أو من أين تأتى للفنان المبدع صورة ابداعاته الفنية ؟ ان حصيلة اجابات النظريات السابقة على هذا السؤال تأدينا منها الى : رفض كامل لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية ، ونقص فى اجابة أنصار النظرية العقلية من حيث أنها أهملت مسألة أصل الافكار ، أى مســألة من أين تأتى للعقــل أفــكاره ، ونقــد لاجــابة النظــرية السوسيولوجية من حيث تحدثهم عن خرافة أو وهم اللاشعور الجمعى أو العقل الجمعى • ورفض لاجابة النظرية السيكولوجية من حيث أنها رأت منبع الابداع الفنى فى جانب حالك من الانسان هو اللاشعور الشخصى عند فرويد واللاشعور الجمعى عند يونج • علاوة على أننا وجــدنا أن

اللاشعور ــ شخصيا كان أم جمعيا ــ ليس أكثر من وهم أو فرضية خاطئة لا سند لها من واقع أو علم • أمـــا اجابتنا نحن على نفس هـذا السـؤال فهى :

ان منبع الابداع الفنى هو شخصية الفنـــان ككل وكوحدة ديناميـة متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية ، فشخصية الفنـــان ذات الخلفية الاجتماعية والتاريخية هى التى ينبع عنها الابداع الفنى • ولقد بينا من قبل أن تلك الشخصية تحوى عقلا يكتسب اطاره الفنى من حيث المضمون من الخارج ، ونفسا تنفعل وتتوتر بأحداث وأقوال ووقـائع خارجية ، وحواسا تساعد عقل الفنان على اكتساب مضمون اطاره منجهة، وعلى تنفيذ ابداعاته فى حدود اطاره المكتسب من جهة أخرى • بشرط أن نعلم أن بين عقل ونفس وحواس الفنـــان وبين بيئته ومجتمعه تفـاعل دينامى لا ينفصل ، ولا يمكن بتره أو قسمته أو تجزئته •

وحينما نحدد منبع الابداع الفنى على هذا النحـــو ، فاننا فى الوقت نفسهنعنى أن هذا المنبعليس هوالوحىأو القوىالالهية أو الاسطوريةكما قررت ذلك نظرية الالهام أو العبقرية ، وليس هو العقل المغلق على ذاته الذى لا يتفاعل مع النفس والحواس والخارج كما قررت ذلك النظرية العقلية ، وليس هو العقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى كما قررت ذلك النظرية الاجتماعية والـــذى رأينا أنهما ليسا أكثر من مجــرد وهمين لا سند لهما من واقع أو علم ، وليس هو اللاشعور الشخصى أو الجمعى كما ذهب الى ذلك فرويد ويونـج • ان منبع الابداع الفنى عندنا ليس هذا ولا ذاك ، وانما شخصية الفنان ككل متفاعل ، ووحدة لا انفصام فيها ولا انقسام ، بشرط الا نغفل الابعـــاد التاريخية والاجتماعيــة للشخصية ،

فحينئذ لا يكون عقل تلك الشخصية منعزلا فى برج ذاتى ، مغلقا على نفسه دائرته ، مستقلا عن وجدان الفنان وحواسه وعالمه ، ولا تكون نفس الفنان أيضا منفعلة بذاتها ، متخبطة فى جيشان باطنى ، يدور فى جانب مظلم حالك : هو مرة لا شعور شخصى ، وأخرى لا شعور جمعى وغير ذلك من الاقوال التى لا تستند الى علم أو واقع ، ولا تكون حواس الفنان ، مندفعة فى آلية خالصة ، تعمل فى خواء ، وتصنع فى تخبط ، لا يضاء بنور عقل استمد مضمون اطاره من الخارج ، ولا تكتسى بألوان نفس انفعلت بوقائع وأحداث وظواهر خارجية ، ولا تخضع لامكانيات تشكيلات أو تطويعات المادة فى ابداع فنى •

والسؤال الثانى الذى وجهناه الى النظريات السابقة ، ونوجهه الآن بنصه الى موقفنا الخاص هو : ما هى علة الابداع الفنى ؟ ولقد رأينا أن نقدنا لاجابات النظريات السابقة على هذا السؤال قد انتهى الى : رفض لاجابة نظرية الالهام أو العبقرية • ونقص فى اجابة النظرية العقلية ، ونقد للنظرية السوسيولوجية ، ورفض لاجابة فرويد ويونج • أما اجابتنا نحن على نفس هذا السؤال فهى :

ان علة الابداع الفنى تكمن فى — نظرنا ومن موقفنا — أن الفنان يعانى انفعالا أو توترا ازاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو مشاهد جمالية أو أعمال فنية وكتابات أو أقوال تدور حول تلك الاحداث أو الوقائع أو الظواهر أو المشاهد أو الاعمال ، تثير نفسه وتوتر وجدانه ، تكون هى السبب أو العلة فى دفعه — الى الابداع الفنى ، وفقا لاطاره الذى اكتسب مضمونه من قبل • ويجب أن نلاحظ هنا أن توتر الفنان وانفعاله — علة الابداع الفنى عند الفنان —

يختلف عن توتر وانفعال الانسان العادى ، ففى الحـــالة الاولى يؤدى التوتر أو الانفعال الى الابداع ويكون سببه وعلته ، وفى الحالة الثانيــة يمر التوتر أو الانفعال دون مـــا أبداع ما • والسبب هو وجود الاطـــار القوى عند الاول ، وعدم وجوده ، أو وجوده بصورة ضئيلة غير ناضجة عند الثانى • وهنا يكتفى الثانى اما بتذوق ابداع الاول واما باظهار ألمه أو سروره أو التعبير عن انفعاليته فى صورة أقوال أو افعال لا ترقى الى درجة الابـــداع •

ها هنا نفهم أن علة الابداع لا يمكن أن تكمن فى سبب أسطورى خفى أو غيبى ، يفر من كل ملاحظة ، ويهرب من كل تجربة ، كما ذهبت الى ذلك نظرية الالهام أو العبقرية • ولا يمكن أن تكمن فى احساس العقل بوجود مشكلة تتطلب حلا ، مع القول بأن هذا الاحساس وذاك الحل يكونان داخل العقل لا خارجه ، كما رأت ذلك النظرية العقلية ، فليس ثمة حوار عقلى بحت ، يكون هو العلة والمعلول معا ، هو الدافـــع وهو الابداع فى نفس الوقت ، هو الاحســـاس بمشكلة وهو الحل فى الآن نفســـه • كما أن تلك العلة لا يمكن أن تكمن فى المجتمع ، بحيث يكون المجتمع هو المبدع وعلة الابداع وموضـــوع الابداع فى نفس الوقت كما تصـــورت ذلك النظرية السوسيولوجية ، ان علة الابداع الفنى سؤال يجب ألا يوجه الى المجتمع وانما يوجه الى شخصية فردية محملة ببذور الندن ، وحاصلة على اطار نوعى خاص بها ، تتوتر وتفقد اتزانها ، لسبب خـــارجى ، فيدفعها ذلك التوتر وفقدانها للاتزان ، الى الابداع فى نطاق محدد • واذا فهمنا ذلك فهمنا فى نفس الوقت كيف كانت اجابة أنصار النظرية الاجتماعية عـــامة غير محددة ، غامضة غير واضحة ، هلامية غير دقيقة • كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن فى ضغط مركب أو ديب على الفنان من جهة ، وفى

ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ، مما يدفع الفنان الى أن يجد فى الفن وسيلة لاشباع رغباته الخيالية ، كما ذهب الى ذلك فرويد اذ يحق لنا أن نسأل فرويد هنا لماذا ضغط مركب أوديب بالذات ؟ ولماذا يضغط الواقع الخارجى على الفنان كقوة مضادة لضغط مركب أوديب وحده ؟ وكيف أثبت فرويد ذلك ؟ ألا يوجد فى الواقع الخارجى أيضا مشاكل أو ظواهر أو نظم اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو فنية أو طبيعية قد تثير انفعال الفنان ، وتكون السبب فى توتره وانفعاله وبالتالى فى دفعه الى الابداع الفنى ؟ وألا يمكن أن يوجد مركب آخر يستعمل فى الضغط غير مركب أوديب ؟ ثم هل يوجد مركب أوديب فعلا ؟ ثم لماذا لا يكون ابداع الفنان غير ناجم عن ضغط مركب أوديب على الفنان وعن ضغط مضاد من الواقع عليه ؟ وما المانع فى أن تكون علة الابداع الفنى معبرة عن حاجة اجتماعية أو تاريخية أو اقتصادية أو سياسية .. الخ ، فيتقدم الفنان باطاره النوعى الخاص به ، بعد أن يفقد اتزانه بسبب انفعاله وتوتره الى تقديم هذه الحاجة فى شكل ابداعى استطيقى ؟

كما أن علة الابداع الفنى لا يمكن أن تكمن أيضا فى تقلقل اللاشعور الجمعى ، وفى فترات الازمات الاجتماعية بالذات ، كما ذهب الى ذلك يونج . ذلك لان فكرة لاشعور جمعى هى فكرة وهمية أو خرافية لا وجود لها كما أسلفنا القول . ثم لنا أن نسأل يونج أيضا ولماذا فى فترات الازمات الاجتماعية بالذات ؟ ألا يمكن أن يبدع الفنان فى فترات الاستقرار النسبى ؟ ألسنا نجد كثيرا من الابداعات قد تم تحقيقها فى فترات أبعد ما تكون عن القلقلات والازمات الاجتماعية ؟

يبقى بعد ذلك تفسيرنا صامدا ازاء هذا كله ، وهو أن الفنان ، وهو

حسب رأينا شخصية متكاملة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية وذات اطار نوعى تم اكتساب مضمونه من الخارج ، يثيره الواقع الخارجى بكل ما فيه من ظواهر ووقائع ونظم وأحداث : قد تثيره فكرة أو لوحة أو قصـــة أو لحنا أو نحتا أو مقالة أو شعرا ، وقد يثيره حدث تاريخى أ وفعل سياسى أو خلل اقتصادى أو عمل حربى ، وقد يثيره منظر طبيعى أو تكوين صناعى أو اختراع علمى ، وقـــد تثيره ظاهرة دينية أو دعـــوة قومية أو فـــكرا مستوردا أو نظرية جادة • وقد تثيره عاطفة حب لام أو لوالد أو لابن أو لحبيبة أو زوجة أو وطن •• ان كل ذلك وغيره مما يرى أو يسمع أو يقرأ ، أو يحدث أو يتم ويتغير ، •• الخ يؤثر فى الفنان المبدع ، فينفعل ويتوتر ويفقد اتزانه ، ويكون ذلك سببا أو علة تدفعـــه الى الابداع ، فى نطـــاق اطاره النوعى الخاص به •

أما السؤال الثالث الذى وجهناه الى النظريات الآنفة ونوجهه الآن الى موقفنا الخاص ليجيب عليه فهو : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ لقد انتهى نقدنا لاجـــابات النظريات السابقة على هذا الســـؤال الى أن جميع هذه النظريات قد فشلت فى بيان كيفية حدوث عملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : فلقد اقتصرت نظرية الالهام أو العبقرية على وصف لحظات الالهام المفاجئة وصفا أسطوريا خرافيا • وأهملت تمـــاما وصف أى لحظات أخرى هى لحظات ما قبل الالهام وما بعده • كذلك أهمـــلت النظرية العقلية مسألة أصـــل الأفكار الابداعية ، ولم تتحدث عن وصف لحظات ما بعد الالهام من آداء أو تنفيذ • أما النظرية الاجتماعيـــة فكان وصفها قاصرا : فهـــى لم تبين كيفيـــة صدور الفـــكر الابداعى عن عقل جمعى أو لاشعور جمعى ــ اذا كان لهما وجود ــ كما أنها اغفلت وهـــى تصف لحظات الآداء أو التنفيذ ، تنوعات الفنون واختلافها من فنان الى

آخر ، فجاء وصفها لهذه اللحظـات عاما غير محدد ، وغير دقيق • أمـا النظرية السيكولوجية فلقد اقتصرت فى وصفها لعملية الابداع وحدوثه على فكرة التسامى (فرويد) وعلى انسحاب اللبيدو وارتداده الى الذات والاعتماد على الاسقاط والحدس (يونج) مع ما فى قولهما هذا من قصور وجهنا اليه النقد المناسب ، وذلك بالاضافة الى أنهما لم يتحدثا اطلاقا عن وصف لعنصر الآداء أو التنفيذ •

فشلت اذن النظريات الاربع فى تقديم اجابة كاملة شاملة على سؤالنا المطروح : كيف تحدث عملية الابداع الفنى ؟ أما اجابتنا نحن ومن موقفنا الخاص على نفس هذا السؤال فهى :

ان الفنان يعانى قبل الوصـول الى لحظات الالهـام ، من مجهود متواصل ومنظم ، يبذله فى سبيل اكتساب مضمون اطاره • وربما بدأ هذا المجهود فى سنى حياته الاولى •• انه يشاهد ويلاحظ بتوجيه خـاص ، ويدرس ويقرأ ويطلع ، ويسمع ويرى ويتذوق بأبعاد متعددة ، لا يفطن اليها الرجل العادى ، وهو كثيرا ما يتمرن : فيكتب ويمزق •• أو يرسـم ويطمس ما رسمه •• أو يقيم شكلا ويهدمه •• أو لحنا ويلغيه •• وهكذا• ومرة تلو أخرى يوضح اطار معين لديه ، ويتفوق هذا الاطار على غيره ، حتى تصبح سائر الاطر خاضعة اليه ، وموجهة نحو خدمته • والفنـان حينما يكتسب مضمون اطاره على هذا النحو ، فانه لا يكتسبه بالعقـل وحده ، أو من داخل العقل وحسب ، انه يكتسبه من الخارج بمسـاعدة الحواس : فالعين هى التى ترى أو تقرأ ، والاذن هى التى تسمع ، واليد هى التى تلمس •• وهكذا ، فهى اذن التى تقدم المادة الى العقـل ، أو الاحساسات له ، ولولاها لاصبح خاويا خاليا من أى محتوى أو مضمون

وفى نفس الوقت فان العقل هو الذى يوجه العين أو الأذن أو اليد الى هذا الذى تسمع بارهاف ومن عدة أبعاد وهذا الذى تعقل ، الى هذا العمل أو ذاك •• حسب ما يرتأيه فى خدمة اكتساب مضمون اطاره • والعقل أيضا هو الذى يحدد الاتجاه ، وينوع الابعاد ، ويفكر فى الاسلوب ، أو فى المنهج ، أو فى التناسق أو فى غيرها من عناصر يراها ضرورية فى اكتساب مضمون اطاره • والعقل هو الذى يهتم من العمل الفنى بخواص وأسس وأبعاد قد لا تهم عقل الرجل العادى • ولا شك أن نفس الفنان فى نفس الوقت الذى يحس محسوساته ويفكر فيها — تنفعل بهذا كله : فتقف من هذا العمل أو ذاك موقف الرفض أو القبول ، الاستحسان أو الاستهجان الميل اليه أو النفور منه ، الرضا أو عدم الرضا ، السرور أو الحزن •• وهكذا ، وما نريد أن نؤكده هنا هو أن النفس لا تعمل فى واد ، بينما يعمل العقل فى واد ثا ن، وتعمل الحواس فى واد ثالث •• فكل فكرة تثير النفس تأتى عن طريق الحواس ، أو كان قد تم اكتسابها بواسطة الحواس من قبل ، وانفعال النفس يثير الفكر بدوره ، ويدفع الحواس أو يغير من معالم الجسم ، وحينما تعمل حاسة يتواكب مع عملها هذا فكر ووجدان ، فهذا الذ ىيشاهد بعينيه عملا فنيا ، ينفعل معه بوجدانه ، ويفكر فيه بعقله من عدة أبعاد فكرية فى نفس الوقت •

ان شخصية الفنان اذن شخصية كلية متفاعلة ، وأصل فكرها وانفعالها واحساساتها هو الواقع الخارجى ذو الابعاد التاريخية والاجتماعية • وتلك الشخصية الكلية المتفاعلة مع ذاتها ومع خارجها فى نفس الوقت تحتاج الى جهد كب ير، ودراسة معمقة ، ومران مستمر فى سبيل اكتساب مضمون الاطار الخاص بها ، فاذا ما رسخ هذا الاطار ، استطاع الفنان ، أن يبدع وينتج فى حدود ذلك الاطار ووفقه •

وحينما يكتسب الفنان مضمون اطاره النوعى ، ويرسخ لديه على النحو الذى يبناه، والذى قد يحتاج الى أعوام طويلة من الجهد والدراسة والمران ، تثيره بعض الاحداث أو الظواهر أو الوقائع التى تحدث فى عالمه فى كل يوم • فينفعل ، ويتوتر انفعاله ، ويفقد اتزانه بسبب توتره ، وهنا يندفع نحو تحقيق ابداعه الفنى ، لعل هذا الابداع يحقق له استعادة النحن ، واستعادة توازنه ، ويزيل توتره وانفعاله • وينبغى أن نلاحظ — قبل أن نمضى فى وصفنا للحظات الالهام ثم لحظات الآداء والتنفيذ — أن الانفعال يختلف من فنان لآخر ، بل ومن فترة الى أخرى عند الفنان الواحد ، حسب اختلاف التجارب وتباين التأثير ، بحيث يمكننا أن نتحدث عن انفعال سطحى وآخر عميق ، أو عن انفعال بالغ وآخر ضئيل • ولما كان التوتر ناجما عن الانفعال ، فيوجد أيضا توتر سطحى وآخر عميق أو توتر بالغ وآخر ضئيل • كذلك يوجد اختلال اتزان بسيط وآخر عميق، أو اختلال اتزان بالغ وآخر ضئيل ، باعتبار أن اختلال الاتزان ناجم عن الانفعال والتوتر •ويكفى أن نذكر الآن أن اختلال الاتزان العميق والبالغ قد يؤدى الى صعوبة عودة الاتزان الى شخصية الفنان ، أو تأخر هذه العودة لفترة طويلة من الزمان فى بعض الاحيان •

يؤدى الانفعال الى التوتر ، والتوتر الى اختلال الاتزان ، ويؤدى اختلال الاتزان الى محاولة اعادته ، أو الى تخفيض التوتر والاختلال على الاقل ، ها هنا يجد الفنان نفسه مدفوعا — لاستعادة توازنه واستعادة النحن — الى أن يبدع ابداعا فنيا ما ، لكن هذا الابداع لا يمكن أن يتحقق الا بمرور لحظات أخرى تسمى بلحظات الالهام •• ها هنا نجد الفنان وقد اعتصرته التجربة عصرا ، وانفعل بها أيما إنفعال ، فأصابه خلل اتزان ظاهر ، يحاول أن يجد فكرة جديدة ، هى فى الوقت نفسه

أبدأعا جديداً ، فيجهد فكره ، ويعمل عقله ، فترة قد تطـول أو تقصر ، ولكنها على أية حال مشوبة بانفعال وتوتر واختلال اتزان وتفكير عميـق وقد تخرج له نتيجة تفكيره الطويل عدة الهامات يختار من بينها الهاما ، يرتاح اليه ، ويعجب به ، وقد يخرج له الهاما واحدا يراه موفقا ، ومعبرا عن ما يطلبه ويتمناه ، وهذه الالهامات كلها تكون بمثابة أفكار جديدة تقدم حلا لمشكلة ، أو رأيا فى مسألة ، أو تعبيرا لظاهرة ، أو تجسـيدا لفكرة ، أو تشكيلا لخطوة ، أو لحنا لمعنى ، أو صورة لمستقبل •• وهكذا • وكون هذه الافكار جديدة لا يعنى أنها حرة تماما ، أو غير مقيدة بقيـد ، أو لا مشروطة تماما ، ان هذه الافكار الجديدة تكون مشروطة باطار الفنـان ، ومقيدة بنوعية هذا الاطـار •

نعم قد لا يوفق الفنان فى الحين فى الحصول على الهام ما •• وقـد يترك ــ ظاهريا ــ ما انفعل به وفكر فيه ، وقد يظن أن تركه هذا أصبح نهائيا ، بل قد يتوجه الى نوع آخر من النشاط العادى أو الفنى ، ولكن الحقيقة أن انفعاله وتوتره واختلال اتزانه السـابق ، لا زال موجـودا بداخله ، وفكره لا زال يعمل بصورة قد لا يشعر بها هو ، أو قد يشعر بها ، ولكنه يبدئ نفوره من تفكيره ، ظنا منه بعدم جدواه • ها هنا وعـلى حين غرة ، يأتيه الالهام المناسب ، كأنه مفاجىء ، وكأنه فـورى ، وكأنه وليد لحظة خاطفة بارقة ، لا مقدمات لها ولا خلفيات • ولو فكر قليلا فى الهامه الذى قد يستحوذ على الانا بقوة ، لعلم أن ما رآه مفاجئا لم يكن الانتاج تفكير طويل ، واختلال اتزان عميق ، وأن ما وجـده خاطفا ليس الا ثمرة رأسمال تجمع لديه تدريجيا ، وأن ما أعتقده فوريا ليس الا وليد مقدمات بطيئة سابقة • هذا من جهة ومن جهة أخرى فان الهامات الفنان لا تكون أبدا مفاجئة وفورية وخاطفة بدون مقدمات وحسب بل انها تكون

محددة بحدود اطاره النوعى الخاص ، ومتوقفة عليه ، ومشروطة به ، فالهامات الشعراء غير الهامات المصورين ، والهامات الموسيقين غير الهامات القصاصين ، فالموسيقى الملهم يسمع الهامه فى أنغام وألحان ، بينما يرى المصور الهامه فى صور وأشكال •• وهكذا •

ونود أن نؤكد هنا أن نشاط الفنان الهادف الى خفض التوتر واعـادة الاتزان وانتاج الابداع فى نهاية الامر يكون مدفوعا بضغط جهاز أشـد اتساعا من شخصية الفنان وهو جهـاز النحن ، ذلك لان اختـلال اتزان شخصية الفنان ككل ، واندفاعه الى تحصيل اتزان جديد يعنى اختـلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه فى نفس الوقت الى اعادة هذه الصلة على أسس جديدة مبتكرة ، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الاطـار • ومن هنا كان العمل الفنى ذاتيا وموضوعيا ، أو فرديا واجتماعيا فى وقت واحد • فهو تنظيم لتجارب فردية فى سياق اطار يكتسب مضـمونه من المجتمـع •

ونود أن نؤكد أيضا هنـا أن هـذا الاطـار النوعى الخـاص بالفنان ، يعانى هـو الآخر — وهو بازاء ابداع ما — من بعض التغيير ، بحيث يمكن أن نقول أن فعل الابداع يعتبر — من وجة ما — اعادة تنظيم للاطاربعد أن تسربت اليه تجربة جديدة • ومعنى هذا ان الفنان وهـو يبدع فى حدود الاطار ، الذى اكتسب مضمونه من الخارج ، وأصـبح راسخا لديه ، تثريه باستمرار تجربة جديدة ، وتغيره دائما لمحات تفكيره فى ابداع جـديد •

والمهم الآن هو وصف لحظات ما بعد الالهام : هذا فنان حصل على الهام ما ، فهل يحبس الهامه فى ذاته ، ويغلق عليه فكره ووجدانه ؟ انه

لو فعل ذلك لما استعاد توازنه ، ولما استعاد النحن بالتالى ، ولظل الهامه يدور فى دائرة الذات وحدها • كما قدرت ذلك نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكولوجية • يدرك الفنان اذن أن عليه أن يقبل على مرحلة أخرى هى مرحلة الآداء أو التنفيذ أى مرحلة تحقيق الهامه أو صنعه أو تنفيذه • وهو يعلم أنه لكى يقبل على مرحلة التحقيق أو الصنع أو التنفيذ ، لابد له أن يستخدم حواسه من جهة ، وأن يستخدم مادة يشكل فيها الهامه من جهة ثانية ، وأن تكون الحواس المستخدمة والمادة اللازمة محددة بحدود اطاره النوعى من جهة ثالثة • بمعنى أن اطاره النوعى يتطلب حواسا محددة ومواد معينة تمكنه من أن ينفذ الالهام أو يحققه فى الخارج • وعلى هذا النحو يبدأ الفنان لحظات الآداء أو التنفيذ ، فحين يسيطر عليه الهامه ، يندفع لسانه كى يغنى أو يتحدث ، وتندفع يده كى تكتب أو ترسم أو تصور أو تنحت••الخ • ويندفع جسمه كى يتحرك رقصا أو باليها •• الخ : الكلمات تسمع أو تقرأ • والاعمال والحركات ترى أو تشاهد •

الا أنه كثيرا ما يدرك الفنان — أثناء تنفيذه لالهامه — أن كتاباته أو أشكاله أو حركاته ليست بالمستوى أو الشكل أو الاسلوب المطلوب فيضيف أو يحذف ويقدم أو يؤخر،ويعدل أو يغير،حتى يكون ابداعه الناتج موافقا لالهامه • وكثيرا ما يلاحظ الفنان أن المادة لا تطاوعه على تنفيذ فكرته ، أو اخراج الهامه •• ها هنا يلجأ الى تنظيم الداخل بناءا على الخارج ، أى يعدل من فكرته ، كى تصبح بشكل يمكن تنفيذه بواسطة مادة معينة — لكنه فى كل الحالات لا يمكن أن يزول اختلال الفنان أو يتلاشى توتره ، الا اذا حقق الهامه ، ونفذ فكرته ، وأنتج ابداعه بصورة تحقق له رضاؤه عنها ، وموافقته عليها • وأن سعادته لتكون أكبر وأشمل حين يشاركه

المتذوقون ، فى تفهم ابداعه ، وتذوقه لعمله • اذ يشعر حينئذ أن النحن تشاركه ، وأن تم له استعادة النحن ، الذى كان قد قطع اتصاله به أثناء توتره وانفعاله واختلال اتزانه •

نحن هنا ــ وطبقا لموقفنا ــ أمام وصف كامل وشامل لعملية الابداع الفنى من ألفها الى يائها : أعنى أمام وصف يبدأ من لحظات أو فترات ما قبل الالهام ، وينتقل الى وصف لحظات الالهام ، ثم ينتقــل الى وصف لحظات ما بعد الالهام ، مؤكدا أن كل فنان يختلف فى ابداعه الفنى حسب نوعية اطاره ، وهو التأكيد الذى لم تستطع النظرية الاجتماعية أن تقيمه أو توضحه ، رغم اهتمامها الكامل بعنصر الآداء أو التنفيذ •

يبقى أمامنا السؤال الرابع والاخير ، والذى وجهناه الى النظــريات السابقة ونعيد توجيهه الآن بنصه الى موقفنا الخاص كى يجيب عليه وهو : كيف تخارجت الابداعات ، وتحققت فى ابداع فنى ملموس ؟ ومــا هو دور العمل ، وما يصاحبه من آداء أو تنفيذ يتطلب وجود مادة تتشكل فيها تلك الابداعات ؟ لقد بينا من قبل أهمية هذا الســؤال ، وضرورة أن تجيب عليه كل نظرية تتصدى لتفسير ووصف عملية الابداع الفنى ، ذلك لاننا لا يمكن أن نقرر أن ابداعا ما قد تحقق ، أو أن عملا فنيا ما قد تم دون أن نرى بالفعل أو نسمع تحققه أو تنفيذه فى مادة ما ، وهذا التحقق وذاك التنفيذ يتطلبان وجود فنان يتمتع بحواس دقيقة ، ووجود مــادة يشكل فيها فنــه ، ووجود عمل يمارسه الفنان أثناء الآداء أو التنفيذ أو التشكيل •والحق أن أى نظرة ترى قصر عملية الابداع الفنى على الالهام وحده ، أو الفكر المغلق على ذاته وحسب ، أو اللاشــعور الباطنى فقط ، انما هى نظــرة قاصرة ، تتعامى عن عنصر لابد من وجــوده وتوافره ،

وتتغافل عن ركن جـوهرى ، لولاه ما تمت عملية الابداع ، وبدونه مـا استطعنا أن نقرر أن ثمة ابداع قد حدث • وبديهى أننا اذا اقتصرنا على الجانب الداخلى وحده ـــ من الهام وفكر ولاشعور ـــ فاننا لن نستطيع أن نقرر أن هذا فنان أم لا ، أو أن نقرر أن هذا الفنان يتمايز عن قطيع الناس أو أنه يختلف عن هذا العبقرى أو ذاك ، أو حتى أنه يختلف فى أسـلوبه وطريقته عن فنان آخر من جيل سابق عليه أو معاصر له ، أو أنه ينتمى الى هذه المدرسة الفنية أو تلك اذ ما هـو محكنا الذى نستند اليه وقـد أغفلنا عنصر التنفيذ أو الآداء وما يتطلبه من مادة وعمل ـــ فى هذا التقرير أو ذاك ؟

ثم ألسنا نرى فى كل يوم ما لا حصر له من الابداعات الفنيـة ، ألا نسمع ألحانا وأشعارا وأزجـالا ونثرا ، ألا نشاهد صورا وتشـكيلات ورسوما ، ألا نقرأ قصصا ومسرحيات وروايات وأشعارا ، ألا نرى البالية والرقص والاوبرا •• الخ ؟ • ان معنى هذا ببساطة كاملة ، أن هنـاك دائما تنفيذا أو آداء يتطلب عملا ، ومادة ، وفنانا حاصلا على اطار نوعى خاص به •

ضف الى ذلك أن عدم تحقق الابداع الفنى فى الخارج ، أى فى عمل فنى ملموس ، وتجسد فى مادة معينة ، لا يحقق للفنان خفض توتره ، ولا يعيد اليه اتزانه واستعاده النحن • وسيظل منفعـلا متوترا منفعـلا متوترا فاقد الاتزان ، طالما أن فكرته أو الهامه أو ابداعه لازال محصورا فى داخله : فكره أو لاشعوره أو الهامه وحسب •

لقد انتهى نقدنا للنظريات السابقة الى أن نظرية الالهام أو العبقرية والنظرية العقلية والنظرية السيكولوجية لم تقرر من قريب أو من بعيد ،

ولم تصف بأى صورة من الصور عنصر التنفيذ أو الآداء ، ودور المـادة وضرورة العمل وأن النظرية الاجتماعية رغم تأكيدها واصرارها على هذا العنصر ، وبيانها لاهميته وضرورته ، الا أنها لم تستطع ــ بسبب بعض أوجه النقض التىشابتها وتعلقها بوهمالعقل الجمعىأو اللاشعور الجمعى أو اللاشـعور الجمعى ، وعدم دقتهـا ، وعموميتها التى أغفلت معهـا التمييز بدقة بين الفنان المبدع وبين المجتمع ــ أن تبين كيف يختلف الفنان المبدع عن قطيع الناس ، وكيف يتمايز عن غيره من العباقرة الفنانين وكيف تختلف الفنون ذاتها وتتمايز ، ولماذا يبدع هذا الفنان رسما ، ويبـدع الآخر نحتا ، والثالث شعرا ، والرابع لحنا .. وهكذا .

ان النظرية الاجتماعية كانت محتاجة فى نظرنا الى بعض التعديل كى تصبح قادرة على اعطاء تفسير كامل ووصف شامل لعملية الابداع الفنى فهى كانت محتاجة الى :

١ ــ الاعتراف بفردية الفنان ، وبشخصيته المميزة عن غـيره من البشر ، فضلا عن غيره من الفنانين . وحيث أنها لم تعترف بهـذا ، بل تمسكت بأن يكون المجتمع هو المبدع وموضوع الابداع معا بلا أدنى تمايز أو تفاوت ، فلقد فشلت فى اعطائنا تفسيرا دقيقا يحدد دور الفنان الفرد من جهة ودور مجتمعه من جهة أخـرى ، وفشلت بالتـالى فى بيان تمايز الفنان عن غيره من الفنانين ، وألغت دور عقله ووجدانه وحواسه التى تخصه كفنان فرد ، مما قادها الى الغموض واللاتحـدد والابتعاد عـن الدقـــة .

٢ ــ وكانت محتاجة ثانيا الى الغاء ما اسمته بالعقل الجمعى أو اللاشعور الجمعى . ولقد تبينا من نقدنا السابق ، أن العقل الجمعى ليس

الا وهما من الاوهام ، وفرضية خاطئة ، لم تثبت الوقائع صدقها ، وأن اللاشعور الجمعى لا يقل عن العقل الجمعى خرافية ووهمية • وأننا لا نعلم ولا يعلم الاجتماعيون أنفسهم كيف يعمل هذا العقل وما هى طبيعته وخواصه • وكيف يبدع فى نطاق معين ، ولقد ذكر الاجتماعيون أن العقل الجمعى يوجد لدى جميع الافراد وأن اللاشعور الجمعى ينحدر من السلف الى الخلف أى يوجد لدى جميع الاجيال • وهذا القول ذاته كان مدعاة لنقد آخر للنظرية الاجتماعية ، اذ ما الذى يميز الفنان المبدع عن سائر الناس وهم حاصلون مثله على عقل جمعى أو لاشعور جمعى ، وليست له أدنى سمات تميزة عن غيره ؟ • ولو كانت النظرية الاجتماعية قد قررت أن العقل فردى ، وأنه يكتسب أفكاره من الخارج ، وانه مشبع بالخلفية الاجتماعية والتاريخية ، لكانت أكثر اتفاقا مع موقفها ، وأكثر وضوحا فى منهجها ، وأكثر دقة وتحديدا فى أقوالها •

٣ — وكانت النظرية الاجتماعية محتاجة ثالثا الى ادخال فكرة الاطار ، ذلك أن التسليم بفكرة الاطار ، جنبا الى جنب مع ما سبق ذكره فى البندين الاول والثانى ، يؤدى الى تقديم تفسير مقنع لتمايز الفنون، واتجاه الفنان الى فن معين دون آخر • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فان فكرة الاطار يمكن أن تتوافق وتتناسق مع طبيعة النظرية الاجتماعية، خصوصا اذا علمنا ان مضمون الاطار مكتسب من الخارج،أى من الواقع الاجتماعى والتاريخى وأن مادته مستقاة كلها من ذلك الواقع الخارجى عن طريق الحواس •

اما وأن النظرية الاجتماعية قد غفلت عن هذا كله ، أو على نحو أدق لم تتبينه ، فلقد فشلت هى الاخرى فى تقديم اجابة واضحة ودقيقة

على سؤالنا المطروح حاليا • خصوصا ما يتعلق منه باتجاه الفنان الى فن معين دون آخر ولقد عرفنا آنفا أن النظريات الاخرى قد أهملت تمــاما الاجابة على هذا السؤال ويبقى الدور الآن على موقفنا الخاص كى يقدم اجابته ورأيه •

نحن نرى أن الالهامات لابد أن تتحقق فى ابداعات فنية ملموسة،وأن الافكار الابداعية لابد أن تتشكل فى أعمــال فنية محسوسة ، وأن هــذا التحقق ، وذاك التشكل يتيحا للفنان أن يخفض من توتره ، وأن يستعيد اتزانه ، فيستعيد النحن • كما نرى أن الابداعات الفنية لا يمكن أن تبقى أسيرة الفكر ، أو حبيسة الوجدان ، وأنها لا يمكن أن تظل مجرد الهامات حائرة فى الباطن ، تدور مع ذاتها ، لا تكاد تجــد لها مخرجا أو منفذا • ونحن على يقين كامل من أن حولسنا تطلعنا فى كل يوم ، على ما لا حصر له من الاعمال الفنية ، المتحققة فى كيانات ومواد تقرأ أو تشاهد أو تسمع وهذا اليقين ذاته يقودنا الى استنتاج ضرورة وجود فنان ، قام بعمــل أو آداء ، فشكل أو جسد مادة لفكرة عنت له ، أو لالهام حصل عليه •

هناك اذن أعمال فنية متحققة فى الخــارج ، يلمســها كل من يريد ، ويحســها كل من يبغى • ولكن ســؤالنا الآن هو : كيف تخــارجت تلك الابداعات وتحققت فى أعمال فنية ملموسة ومحسوسة ؟ ان اجابتنا على هذا السؤال هى : أن الفنان ، الذى اكتسب مضمون اطاره النوعى مــن الخارج ، بشكل أصبح هذا الاطار منتظما لديه ، ينفعل ويتوتر اثر تجربة أو حدث أو ظاهرة خارجية فيؤدى توتره الى اختلال اتزانه ، فيعمل فكره ووجدانه ، حتى يحصل أخيرا على فكرة جديدة ، أو على الهام مبتــكر• ولكنه يلاحظ أن توتره لم ينخفض • وأن توازنه لم يعاد اليه ، وأنه لم

يستعيد النحن • وهـو يدرك أن استعادة النحن لا يمكن أن تتـم الا بمشاركة النحن له فى الهامه أو فى فكرته الجديدة ، أى الا بتجسيد الهامه، أو تشكيل فكرته فى مادة ما ، يمكن أن يراها النحن أو يسمعها أو يقرأها ، وها هنا يلجأ الفنان الى حواسه ، كى تنفذ له فكرته ، أو تحقق له الهامه، فتتجه تلك الحواس المتفاعلة تفاعلا وظيفيا وديناميا كليا مع عقل ووجدان الفنان وعالمه الخارجى الى مادة معينة ، أو عدة مواد محددة فتعمل عليها، تشكيلا وتطويعا ، حتى يتم تجسيد الفكرة ، أو تشكيل الالهام •

هنا يلجأ النحات الى ازميله وحجارته ، والرسام الى فرشاته وألوانه، والموسيقى الى نوتته وآلاته ، والشاعر والقصاص والروائى والمسرحى الى قلمه وأوراقه •• الخ ، أى يلجأ الجميع الى مواد متوافقه مع طبيعه ابداعاتهم من جهة ، ومع طبيعة الاطار النوعى الخاص بكل فنان من جهة أخـرىٰ •

ولنتوقف الآن قليلا عند علاقة الاطار بالمادة ، فالاطار يحـدد نوع المادة التى يتجه اليها الفنان فورا لتجسيد الهامه أو تحقيق فكرته ، هذا من ناحية • ومن ناحية أخرى فان مضمون الاطار ذاته يكون مكتسبا من قبل من المادة نفسها وعن طريق الحواس ، ففى فترات اكتساب مضمون الاطار ، يتجه فنان الى الحجارة والاعمال الفنية فى النحت ، بينما يتجه آخر الى الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ، وثالث الى الآلات الموسـيقية ، ورابع الى الالوان •• الخ نعم ان الفنان قد يدرس خصائص وتكوينات وامكانيات المادة ، وأن هذه الدراسة تتأدى به ، الى فهم أكبر يعينه على اخضاعها لفنه ، ولكنه لا يتوقف عند حدود هذه الدراسة وحسب ، مـع أهميتها لفنه ، بل يدرس أيضا ـــ من أجل اكتساب أفضل وأجود لمضمون اطاره ـــ كيف توزعت هذه المواد فى أعمال فنية ، ومتى تكون محققـة

لتناسق أفضل ، وتناغم أجمل ؟ وفى أى الاحوال يكون استخدامها أيسر وأعظم ؟ وما هو أقصى عطاء يمكن أن تمنحه أ وتعطيه ؟ وغـير ذلك من الجـوانب أو الابعاد • ومعنى هـذا ، أن الفنان لا يلجـأ الى الالوان باعتبارها مادة أولية وحسب ، بل يدرس خصائصها وامتزاجاتها وطبيعتها وأقصى ما يمكن أن تعطيه ، وأيها أكثر دلالة للتعبير عن معنى معين ، أو فكرة ، أو عاطفة ، أو أمل ، أو تمنى ، أو رغبة ، أو حزن ، أو سرور ، أو مجون ، أو قدسية •• الخ • وهو لا يلجأ الى الحجارة من حيث هى كتلة صـماء وحسب ، بل يدرس خطـوطها وأعماقها وتكويناتها وطبيعتها ، وامكانيـات كل نوع منها ودلالته وأقصى ما يمنحه •• الخ • وهـو لا يلجأ الى الكلمات من حيث أنها مجرد تجمع من الحروف الساكنة الصامتة، بل يدرس تركيباتها المختلفة ، وأنواع البلاغة فيها وما يؤدى منهـا الى جمال الاسلوب ، ورونق العبارة ، ودقة التعبير وخلق التأثير المناسب ، وهكذا • وقل مثل ذلك بالنسبة الى مواد جميع الفنون •

لكن الفنان لا يقتصر على دراسة مادته وحسب فى طبيعتها الاوليـة أو فى توزعاتها فى الاعمال الفنية المختلفة ، انما يقوم أيضا بالتمرن عليها: فتوفيق الحكيم كثيرا ما كتب ومزق ، وليوناردو دافينشى كثيرا ما رسم وألغى ، وكيتس الشاعر كثيرا ما دون وشطب ، وشـوبان كثيرا ما تمرن وتدرب •• وهكذا • ولم يكن ما مزقوه أو الغوه أو شطبوه الا من أجل المران فقط • وكلما تدرب الفنان على مادته •• وتمرن عليها •• ومارسها عمليا ، كلما نمت بينه وبينها ألفة أكبر ، وكلما عايشها وعايشته ، وكلمـا تفتحت المادة عن أسرارها وقدمتها اليه •• وهذا يؤدى بالتـالى الى انتظام الاطار ورسوخه عند الفنان فى نهاية الامر •

ودور المادة لا يقتصر عند هذا الحد ، اذ أن الفنان الذى سبق له ـــ

وهو يكتسب مضمون اطاره — أن درس خواص وطبيعة وامكانات مادته، وتمرن عمليا عليها ، وصارت مألوفة لديه ، مفهومه عنده ، وشاهد أو سمع أعمالا فنية مجسدة فى مادته الاليفــة لديه ، يعود اليها مرة أخــرى : فبعد أن ينتظم الاطار لديه ويرسخ ، قد ينفعل ويتوتر ازاء حــدث أو ظاهرة أو تجربة ، فيختل اتزانه ، حينئــذ يعمل فكره ووجــدانه ، حتى يحصل على فكرة جديدة أو الهام مبتكر ، ولكنه بعد أن يحصل على هــذه الفكرة أو ذلك الالهام ، نجده لا يكل ولا يتوقف ولا يزال توتره الا اذا حقق الهامه ، ونفذ فكرته فى مادة أو مادته على نحو أدق • ذلك أن حواسه لا تتجه الى أى مادة ، بل الى المادة التى سبق له أن درسها وعايشــها وتمرن عليها ، فليس من المعقول أن يتجه الرســام الى الكلمات ، أو أن يتجه الشاعر الى الحجــارة ، أو أن يتجه الموســيقى الى الالوان ، أو الروائى الى العــود ، وهكذا • ولكن المعقول هو أن يتجه كل فنــان الى مادته الى ألفها وألفته ، وعايشها وعايشته ، وكان لهــا دورها الكبير فى اكتساب الفنان لمضمون اطاره ، سواء منها مباشرة ، أو من تشكيلاتهــا الفنية المتنــوعة •

ورغم وجــود أثر وتأثير بين الفنان وبين مادته ، ورغــم فهمه لها ، ومرانه عليها ، الا أنه كثيرا ما يحدث أن تخــرج المادة عن طاعته ، فتأبى أن تجسد الهامه ، أو أن تشكل فكرته • فقد تكون ليونه الفكرة أرق من أن تتشكل فى حجارة قاسية • وقد يكون بريق الالهام أسطع من أن يتجسد فى ألوان باهتة ، وقد يكون نبض الفكرة أقوى من تثبيته فى أعمال ساكنة وقد يكون تدفق الالهام أخصب وأسرع من توقيفه فى مواد هامدة • ماذا يفعل الفنان هنا ؟ ان عليه أن يحور فكرته أو أن يعدل الهامه ، ان عليه أن يعدل الداخل بناءا على الخارج ، ان عليه أن يستمع الى نداء المادة ،

ويلبى طلباتها ، وهو حينما يعدل من فكرته أو يحور فى الهامه ؛ فان هـذا التعديل وذلك التحوير يكونان متوافقين مع طبيعة المادة ، وخواصها ، وامكاناتها • وليس بامكان الفنان أن يغير مادته بمادة أخرى لم يألفها من قبل ، ولم تلعب دورا رئيسيا فى اكتسابه لمضمون اطاره • وليس باستطاعته أن يحور من طبيعة المادة بشكل هى غير معدة له ، أو بأسلوب يتنافى مع امكاناتها وطبيعتها ، فمادته هى هكذا ، وهذا هو أقصى ما يمكن أن تعطيه ، ولا مفر أمامه من أن يغير هو أو يبدل أو يحور من الهامه أو فكرته كى يتوافقا مع طبيعة مادته وامكاناتها •

الا أن دور المادة لا يقتصر على هذا كله ، اذ قد توحى المادة للفنان بفكرة مبتكرة غير تلك التى بدأ بها ، أو بالهام جديد غير الذى كان فى ذهنه قبل التنفيذ • وليس هذا بأمر غريب ، فالمادة وتشكيلاتها المتنوعة فى أعمال فنية هى التى أوحت الى الفنان بفكرته الاولى ، وهى يمكن أن توحى اليه أيضا بفكرته الثانية • فحينما يقبل الفنان على تنفيذ فكرته أو الهامه يصطدم بعوائق المادة ، واثناء اصطدامه قد تكشف له المادة عن سر من أسرارها ، أو عن جمال تشكيل ، أو عن جمال تجسيد لم يفطن اليه من قبل • حينئذ ينفعل ويتوتر ويختل اتزانه ، ويفكر فى هذا السر أو ذاك الجمال حتى يحصل على الهام مناسب ، يقوم فورا بتنفيذه وتساعده مادته على التنفيذ بأجمل ما يمكن وأسرع ما يكون •

لكن المادة لا يمكن أن تتشكل هكذا بمفردها فى أعمال فنية ، أو تتجسد تلقائيا فى ابداعات وانتاجات جمالية ، انها تحتاج الى عمل والى يد صانعة أو عاملة • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان الفنان لا ينفذ فكرته بمجرد الامل أو التمنى أو الرجاء ، ولا يجد الهامه بأسلوب سحرى أو بقوة

الجان ، انه ينفذ فكرته ويجسد الهامه ، بواسطة العمـــل ، فالعمل هــو العنصر الرئيسى الحاسم الذى يجمع بين الفنـــان وبين مادته ، ولولاه لما تم اللقاء ، ولما حدث التشكيل ، ولما تحقق أى ابداع فنى على الاطلاق • وحين يأتى دور العمل ، نجد هذا يرسم وذاك ينحت وثالث يكتب ، ورابع يلحن •• الخ ، أى نجد الجميع وهم فى حالة عمل أو نشـــاط عملى • ومن الصعوبة بمكان أن يتوقف الفنان عن اتمام عمله خصوصا اذا ما كان قد قطع فيه شوطا كبيرا ، فلقد لاحظ بعض علماء النفس أن ايقاف من يعمل يكون أصعب ، بل يكاد يكون مستحيلا ، فى المراحل الاخيرة منه فى المراحل الاولى • وعلى هذا النحو يجد الفنان نفسه مقبلا فى عمـــله ، لا يتوقف عنه ، حتى يتم أداء أو تنفيـــذ فكرته أو الهامه بشكل مجســـد يراه أو يسمعه الآخرون ، مما يعيد الى الفنان اتزانه ، ويستعيد النحن بالتالى •

والحق أن ما يكتشفه الفنان من ضرورة تغيير فكرته أو تحويرهـــا لا يتم الا أثناء العمل ، كما أن المـــادة لا تكشف عن أسرارها الدقيقـــة للفنان الا أثناء العمل أيضـــا ، اذ ليس من المعقول أن يغير الفنان فكرته أو يحورها قبل اقدامه على العمل ، وليس من المعقول أيضا أن تكشـــف المادة عن أسرارها الدفينة لانسان لا يعمل عليها تشكيلا وتطويعا وتجسيدا والخلاصة أن دور العمل فى عملية الابداع الفنى هو دور كبير •

لكننا ينبغى أن نؤكد هنا ، أن الفنان لا يكون فى واد ، ويكون عمله فى واد ثان ، ومادته فى واد ثالث،فليس ثمة انفصال على الاطلاق بين الفنان وبين عمله ومادته ، اذ الاتصال والتفاعل ، والاثر والتأثير ، والفعل ورد الفعل بين هذه العناصر الثلاثة كبيرا • ولا يمكن لنا بأى حال من الاحوال تمزيق تلك الصلة أو ذاك التفاعل ، أو الاقلال من مدى التأثير أو قـــوة

الفعل ورد الفعل فهى عناصر متلاحمة ومتماسكة لا انفصال بينها ولا انقطاع ، ان الفنان بلا عمل لا انتاج له ، والمادة لا تتشكل فى انتاجات فنية بلا عمل ، والعمل لا يتم الا بواسطة الفنان • ها هنا نلمس أن بين الفنان وعمله ومادته أقوى الاواصر والصلات ، وأنه ليس فى الامكان التغافل عن عنصر أو اثنين من تلك العناصر •

نستطيع الآن أن نتبين بوضوح كامل ، كيف تتمايز الفنون وتختلف من فنان الى آخر ، بل نستطيع أن نتبين أيضا كيف يتمايز عمل فنى عن الآخر من حيث الدرجة لدى فنان واحد : ان الفنون تتمايز طبقا لموقفنا تبعا لاختلاف الاطار النوعى الخاص من فنان الى آخر ، فهذا يحمل اطارا شعريا ، وذاك اطارا قصصيا ، وثالث اطارا موسيقيا ، ورابع اطارا فى النحت أو الرسم الخ ، والاطار يحدد طبيعة الالهام ، كما يحدد طبيعة المادة ، ونوع العمل ، وغير ذلك مما أفضنا فيه من قبل ، أما كيف يتمايز عمل فنى عن الآخر لدى فنان واحد من حيث الدرجة ، فان ذلك التمايز يحدث تبعا لما يلى :

١ ـــ اختلاف تجربة الفنان ، ومدى تأثره بها ، وانفعاله وتوتره لها ، وما ينجم عن ذلك من اختلال اتزانه • وقد بينا من قبل أن هناك انفعال سطحى وآخر عميق ، أو انفعال بالغ وآخر ضئيل ، وكذلك الامر بالنسبة الى التوتر واختلال الاتزان •

٢ ـــ ما يعترى الفنان طبقا لدرجة انفعاله وتوتره واختلال اتزانه من تفاوت أفكاره والهاماته من حيث الدرجة قبل اقدامه على تنفيذ العمل الفنى فهى قد تكون سطحية أو عميقة ، بالغة أو ضئيلة •

٣ ــ تفاوت فى مهـارته اليـدوية أو الحسية بوجه عام • وهـذا التفاوت قد يكون الى الاحسن حينما يكتسب الفنان مهارات حركيةوحسية ويدوية أدق وقد يكون الى الاسوأ حينما تعتل حواسه أو تفقد ــ لعدة أسباب ــ مهارتها الحركية والعصبية •

٤ ــ الفهم المتطور باستمرار لاسرار مادته : ففى كل عمل فنـى لاحق يكشف الفنان سرا أو عدة أسرار لم تكن فى متناوله وهو بازاء عمله السابق مما قد يؤدى به الى تنفيذ أروع ، أو تجسيد أدق ، أو تشـكيل أعظم ، يختلف عن التنفيذ أو التجسيد أو التشكيل السابق •

لكن لماذا نقول ان الاعمال الفنية لا تختلف عند الفنان الواحد الا من حيث الدرجة وحسب ؟ الواقع أن لكل فنان أسلوبه الخاص الذى يشيع فى أعماله كلها ،والذى يميز شخصيته عن غيره،فأعماله ليست فى الحقيقة سوى جوانب تصدر عن عالم واحد محوره الفنان الذى صورها ، والذى هو حاصل أيضا عن اطار نوعى خاص به • والحق أن مثال لا لاند السابق قد بين بكل وضوح أن ثمة تشابه بين أعمال الفنان الواحد ، وأن صورا عشرة لفنان واحد هى بالضرورة متشابهة من حيث الطابع والاسـلوب ، والامر يختلف لو طلبنا من عشرة فنانين تصوير منظر واحد ، فاننا لابد وأن نحصل على عشر صور مختلفة تماما فى الطابع والاسلوب • ويلاحظ الباحث أن هناك تشابها فى أعمال ليوناردو الفنية ، فلو نظرنا الى لوحات ليوناردو الموناليزا وباكوس ويوحنا المعمدان وليدا والقديسة آن لراعنا أن نجد فيها نفس الطابع ونفس الاسلوب كمالاحظ ناقدوا الفن أن ابتسامة موناليزا موجودة فى غالبية لوحات ليوناردو لا فـرق فى ذلك بين مؤنث ومذكر • هناك اذن تشابه بين أعمال الفنان من حيث الطابع والاسلوب

ولكن هناك أيضا تفاوت بين هذا العمل أو ذاك من أعمال الفنان الواحد ، لكن هذا التفاوت لا يكون الا فى الدرجة وحسب ، أى يكون تفاوتا داخل اطاره النوعى ، محدودا بطابعه ، خاضعا لاسلوبه .

وهكذا يكون موقفنا الخاص قد بين بوضوح كيف تخارجت الابداعات فى أعمال فنية ملموسة ، مركزا على دور العمل ، وما يصاحبه من أداء أو تنفيذ مبينا دور المادة ، ولماذا تختلف الفنون من فنان الى آخر ؟ أو تتباين من حيث الدرجة لدى فنان واحد بعينه .

يمكن القول الآن — واجابات موقفنا بين أيدينا — أن ذلك الموقف قد نجح تماما فى تقديم تفسير شامل وكامل لعملية الابداع الفنى ، كما قدم فى نفس الوقت وصفا كاملا لكيفية حدوث عملية الابداع الفنى من بدايتها الى منتهاها وكيفية تخارج الابداعات فى أعمال فنية ملموسة ، تتطلب انساقا معينة ، تتسم بسمات خاصة ، كما تتطلب فى نفس الوقت عملا ومادة . وحينما قدمنا هذا الموقف لنفس الامتحان الذى بلورناه فى أسئلة أربع ، ورأينا فشل النظريات الاربع فى تقديم اجابات واضحة عليها ، تقدم موقفنا بكل توافق وتناسق باجابات نسقية ومتماسكة عليها ، بحيث يمكن أن نقرر أنه الموقف الوحيد — فيما نعلم — الذى صمد بكل قوة أمام مشكلة تعتبر من أعقد المشاكل الفنية على وجه الاطلاق ألا وهى مشكلة الابداع الفنى .

الباب الرابع

تـــذوق الفنـــون الجميـــلة

تقـــــديم

الفصل الاول : تقسيمات الفنون الجميلة ٠

الفصل الثانى : تذوق الفنون الجميلة ٠

الفصل الثالث : تربية الذوق الجمـــالى ٠

تقـــــديم

انتهينا فى الابواب الثلاثة الاولى من هــذا الكتاب الى عرض مسهب النظريات التى تناولت مشكلة الابداع الفنى من خلال نظرية الالهــام أو العبقرية ، والنظرية العقلية ، والنظرية النفسية ، والنظرية الاجتماعيــة ثم قدمنا نقدنا لهذه النظريات الاربع ، وظهر من هذا النقد عدم صــمود أى نظرية من النظريات السابقة أمام تفسير مشــكلة الابداع الفنى من ألفها الى يائها ، ومن هنا تقدمنا برؤيتنا نحن الخــــاصة ، وعرضناهــا لامتحان عسير ، ثبت منه نجاحها فى الاجــابة على كل الاسئلة الخاصــة بالابداع الفنى من بدايتها الى منتهاها ، كما ثبت عدم وجود أى قصــور فيها ، ذلك القصور الذى رأيناه واضحا هنا وهناك فى النظريات التقليدية التى أرادت تفسير هذه المشــكلة •

بيد أن الابداع الفنى ، وان كان من العمليات الهامة والجوهــرية ، الا أنه ليس الخطوة الوحيدة والنهائية فى مجــال الفنون الجميلة ، كمــا أنه ليس العملية الفريدة فى التجــربة الجمالية ، فنتيجــة الابداع الفنى هو الاعمال الفنية ، العديدة والمتنوعة التى يبتكرها المبدعون ، ويبتدعهــا الفنــانون ، كل حسب اطاره المسيطر كمــا بينا • هذا من جهــة ، ومن جهة أخرى فان الفنان المبدع لا يبدع لمجرد الابداع وانما هــو يبــدع للنــاس ، أولئك الذين يقبــلون على هــذا العمل أو ذاك يشــاهدونه أو يستمعون اليه أو يقرأونه بغية تذوقه • ومن هنا نجد أنفسنا أمام مسألة فنية هامة وهى مسألة التذوق الفنى : تذوق الجمهور لابداعات الفنــان

وتذوق الفنان لفنه بعد أن يبدعه ، كما يمكن أن تثار هنا مسألة تربيـــة الذوق الجمالى ، وهذه المسألة الاخيرة تحـــاول أن تجيب على التســـاؤل التالى : هل الذوق الجمالى مسألة فطرية أم أنها مسألة مكتسبة ؟ وإذا كان فطريا أيمكن أن نقوم بتهذيبه وتشذيبه وتربيته ؟ •

يمكننا تلخيص ما سبق بالقول بأن العملية الفنية أو التجربة الجمالية تدور فى ثلاث حلقـــات متصلة ، ابداعات فنيـــة من فنانين أفـــراد ، كل حسب اطاره المسيطر ، وتعبيرات فنية متنوعة تنجم عن تلك الابداعات ، ثم تذوق تلك التعبيرات من قبل جمهور يشارك الفنان فنه بتذوقه لهـــذا الفن أو ذاك • وسوف نقوم بتقسيم هذا الباب الى فصول ثلاثة : نتناول فى الفصل الاول منها تقسيمات الفنـــون الجميلة ، ثم نعرض فى الفصـــل الثانى لموضوع تذوق الفنون الجميلة ، ونعرض أخيرا وفى الفصل الثالث لمسألة تربية الذوق الجمـــالى •

واذا ما تم لنا ذلك ، فاننا نكون قد عرضنا للتجربة الجمالية بصـــورة متكاملة ، ابداع فنى ينتـــج عنه ابداعات فنيـــة عديدة يتذوقها جمهـــور يشارك الفنان فنـــه •

الفصل الأول

تقسيمات الفنون الجميلة

هناك تقسيمات عـديدة للفنون الجميلة أولها ذلك التقســيم الذى يصنف الفنون الى **فنــون كلامية وفنون تشــكيلية** الفنــون الاولى أى الفنون الكلامية تنقسم الى **فن الشـــعر وفن النثر** ، **وفن الشعر يضم** الشعر الغنائى والشعر القصصى والشــعر التمثيلى والشعر الكوميــدى والشعر التراجيدى والاوبريت وغيرها ، أما فن النثر فيضم فن المقــال والقصة القصيرة والرواية وغيرها •

أما الفنون التشكيلية فتضم النحت والعمارة والرســم والنقش على زجــاج الكنائس •

وهناك تقسيم للفنون على أساس آخر **هو اتصالها بالمكان أو الزمان ،** فالفنون التشكيلية الثلاث : العمارة والنحت والرسم فنون متصلة بالمكان تقابلها الفنون الايقاعية وهى الرقص والموسيقى والشعر وهى فنون متصلة بالزمان • ولقد أضيف لهذه الفنون كما **يقول «دنيس هويسمان»**[1] الفن السابع الشهير وهو « فن السينما » • وعلى أســاس هذا التمييز يمــكن

---

(٢) دنيس هويسمان : علم الجمال ، ترجمة اميرة حلمى مطر ، مراجعــة أحمد فؤاد الاهوانى ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٢٣ •

الحـديث أيضـا عن فن ثامن هـو الفن الاذاعى وعن فن تاسع هو فن التليفزيون وعن فن عاشر هو فن الصور المتحركة وغير ذلك ٠

بيد أن هويسمان يلاحظ أن الخط القائم بين الفنون المكانية والفنـون الزمانية ليس قاطعا فلقد أظهر كيف تنطوى الفنون التشكيلية فى الحقيقة على زمـان جوهرى مثل الفنون التى تتصف بأنها «متعلقة بالزمان ، كمـا بين أيضا كيف تكون الفنون الايقاعية بدورها مكانية مثل فنـون المكان ، فللمكان أهمية فى الشعر ، اذ نجد فى قصيدة «لعبة الزهر» عند مالرميه Mallarmé سلسلة من الرسـوم تعطى اهتماما للمسـافات البيضـاء المقامة بين الكلمات ، كما نجـد أن الزمان أساسى فى العمارة والرسـم ، اذ من العبث أن ننكر هـذه الصفة الزمانيـة المرتبطـة بعظمة المعـابد الاغريقيـة أو فى السرعة الحـادة للنحت القوطى الملتهب ، أو لضخامـة النمط الرومانى ، أو الزمن كثير الالتفاف فى زخرفة النمط الباروكى ، أو فى الحركة المرسومة فى الفتـرة العصابية فى فن فان جـوخ أو فى الزمن الذى يتهادى عند هنرى ماتيس (٣) ٠

ولما كان الزمان يفيد الحـركة ، وكان المكان يفيد السكون ، وجـدنا تقسيم « لاسباكس » يقوم على هذا الاساس ، اذ هو يقسم الفنون الى **فنـون الحركة** وهى عنده فنون الرقص والغناء والموسيقى ، **وفنـون السكون** وهى عنده فنون العمارة والتصـوير والنحت ، ويضيف اليهـا

---

(٣) المرجع السابق ص ص ١٢٣ ـ ١٢٤ ٠

الفنون الشعرية وهى عنده فنون الشعر الغنائى والقصصى والتمثيلى والكوميديا والتراجيديا والابرويتات أو التمثيليات الغنائية(٤) .

أما « اروين ادمان Irwin Edman » فهو يقسم الفنون فى كتابه « الفنون والانسان Arts and the man » الى فنون تتعلق **بالعالم والكلمة والشاعر** ، وأخرى تتعلق **بالشىء والعين والفنون التشكيلية** ، وثالثة تتعلق **بالاصوات والاذان والموسيقى** .

أما فيما يتعلق بالفنون الكلامية فيلاحظ أروين ادمان أن اللغة فى أحد مظاهرها ، أطوع الادوات تحقيقا لاغراض الانسان العملية ، وهى الوسيلة التى لا يستغنى عنها فى الاتصال بين الناس فى شئون حياتهم اليومية والمادية .. وهى مع ذلك من أكثر أدوات الاتصال خفة وحيوية ، كما تتميز بالاهتزاز والوقتية شأنها فى ذلك شأن الموسيقى ، ومن ثم فالشاعر حين يبنى بها صورة انما يبنى بمواد اذا قورنت باللون والخط اللذين يستعين بهما الرسام فى عمله لبدت ضآلتهما وقلة احتمالهما . ومن ثم فالادب كله والشعر بصفة خاصة يمكن اعتباره فنا مولدا ، فهو من جهة موسيقى يقتصر أثرها بالصدفة على نغم ولحن ، وتتقيد بأصوات متجسدة فى لغة بعينها،وهو من جهة أخرى يمكن اعتباره شكلا منأشكال الاتصال ، غير أن سمته الجوهرية هى أنه قالب محرك مثير للخيال من قوالب الاتصال .

ويمضى اروين ادمان فيقول لقد قدر على الادب منذ البداية أن يمضى

---

(٤) راجع فى ذلك ، محمد على ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٤ ، ص ص ١٦٦ ـ ١٧٢ .

فى خطين متماسين هما الشعر والنثر ، والنثر فن واضح لا لبس فيه لنقل ما يراد لنا نقله ، ومهما قيل من أن للنثر صورته المنطقية المجردة فـانه يبقى رغم ذلك محتفظا بنغماته التوافقية للمشاعر ، كما يبقى مجـــرد نغمات أو أصوات وحتى المعادلة الجبرية لها ايقاع لا مفر منه ، كمـا أن نثر التحليل الفلسفى يبقى وفيـا لعبقرية اللغة التى ينتمى اليها ، فنحن نجد فى نثر ديكارت ذلك الايقاع المميز للغة الفرنسية الذى لا ينسى ، كما نستملح قراءة نثر برجسون لعدة أسباب من بينها جـرس كلماته • يقول « اروين ادمان » ان الكلمات ليست مجرد نغمات ، انها تحتفظ بالنغمات التوافقية للمشاعر الاصلية وهـى تتكون وتأخذ من كل الملابسـات التى تحيط بظروف تعلمها ، ومن كل الظروف الخاصـة بالطفولة التى اكتسبت فى ظروفها ، ومن المواقف الانسـانية التى استخدمت فيها ، والحـق أن اللغة لا يمكن أن تصير مجرد معادلات جبرية اللهم الا فى الرطانة الفنيـة الخاصـة لبحث علمى خفى • على أنه بالنظـر الى اتساع المجـال الذى يعمل فيه ، فانه لا يمكن أن يقف عند كونه مجرد حيلة أو صناعة لغوية، بل يتعدى ذلك الى آفـاق أرحب ، فيصير أداة للخلق الابداعى أو لبنـاء عالم متخيل مبدع»(٥) •

أما الشعر فهو فن تكون وسيلة اللغة فيه فى الصدارة بصفة خاصة ، بيد أن صياغة الكلمات وزركشتها ليست هى كل وظيفة الشاعر ، كما أن ترتيب حروف السـكون والحركة ترتيبا ذكيا ماهرا ليس هـو كل التأثير الشعرى ، ذلك لان اللغة تشبه الموسيقى ، فكما أن النغمـات الموسيقية

---

(٥) اروين ادمان ، الفنون والانسان ، ترجمة مصطفى حبيب ص ص ٥٩ ـ ٦١ مع بعض التصرف •

بمفردها ليست هى كل الموسيقى ، فكذلك المقاطع القـائمة بذاتها ليست هى الشعر حتى ولو كانت سلسة أو مصقولة ، فالنبضة الايقاعية ضرورة لا مناص منها فى الصوت البشرى ، كما أن الخيـال الشعرى يؤلف هـو والنبضة الايقاعية الاثر الشعرى •• والحـق أن الشاعر يهتم أسـاسا بايقاظ الخيال الخامد مستعينا على تحقيق هذه الغاية بجمـال الاصوات وسلاستها ، وبما للنظم من تتابع ، وفوق ذلك بما للكلمات التىيستخدمها من قدرة على الايحاء ، وتتوقف هذه الايحاءات على إختياره للكلمات•

وينتقل اروين ادمان بعد ذلك الى الحديث عن الشىء والعين والفنون التشكيلية فيعرض لتـأثير اللون والخط فى الرسـم ، والطابع الزخرفى والاثرى فى النحت ويركز على فن العمارة • وهو يذهب فى هذا الصـدد الى أنه لا يوجد أوضح ولا أفضل من المبادىء العامة التى ينطوى عليهـا الابداع والتـذوق الجمالى كما نجـده فى فن العمـارة ، فهـو يضـم ما للتصوير من لون وخط ، وما للنحت من طابع زخرفى وأثرى،وماللشعر من قدرة على الايحـاء والاقناع • وقد يجتمـع فى كاتدرائية من الطراز القوطى أو معبد يونانى ، أو مؤسسة صناعية كل ما فى الفنـون من مفاتن فيما عـدا الموسيقى ، ومع ذلك فلقد قـال شليجل أن العمارة موسـيقى مجمـدة[٦]•

أما الموسيقى فهى حسية فى جوهرها ، ويتفاوت تأثيرها حسب طبقة النغمة ، ويستمد قوامها صفته من وضعه النسبى فى السـلم الموسيقى •

والنغمـات الموسيقية مثل الالوان منها الطلى ومنها الكريه ، وهى قد

---

(٦) المرجع السابق ، ص ١٠٣ •

تكون حادة أو لاذعة أو حلوة أو هادئة أو مرتفعة ، كل ذلك بغض النظر عن علاقاتها ، ولكل نوع من أنواع النغم علاقاته بالنوع الآخر ، وهى تثير الخواطر والذكريات ، منها ما يثير الشجن والحزن ، ومنها ما يحث على الشجاعة والاقدام . ومنها ما يثير طربنا وفرحنا ، ومنها ما يعبر عن آلامنا وأمانينا ، منها ما يعبر عن روتينية الحياة ، ومنها ما يكشف عن تلاحق ودبيب وسرعة الايام وخفقات القلوب .

ان مافى الموسيقى من امتاع ليفيض من هذه الحقيقة المثلثة : نغمة وايقاع ولحن ، وقد يكون مثل هذا الاستمتاع حسيا ، بيد أن الموسيقى بالنسبة للعقل الموسيقى المدرب أكثر من مجرد ضربات ملتهبة على طبلة الاذن .. أنها ترتبط بالمعنى وبالفكر وبالعاطفة .

غير أن شارل لالو عالم الجمال الفرنسى استطاع عام ١٩٥١ أن يضع تصنيفا آخر للفنون يعتمد على النمط التركيبى الكلى الذى وضعته مدرسة الجشطلت فى علم النفس ، وحدد فيه سبعة أبنية تركيبية تتعلق بالفنون الجميلة وهى :

١ ـ الابنية التركيبية الخاصة بالسمع :

مثل الموسيقى الاركسترالية ، والكورالية .

٢ ـ الابنية التركيبية الخاصة بالبصر :

مثل التلوين والرسم والنقش .

٣ ـ الابنية التركيبية الخاصة بالحركة :

مثل فنون الحركة الجسمية كفنون الباليه والرقص الشرقى

والرقصات الشعبية والاوبرا ، وفنون الحركة الخارجية مثل نافورات المياه ، ومساقط المياه المضيئة وغيرها .

٤ ـ الابنية التركيبية الخاصة بالعمل : مثل المسرح والسينما الصامتة ، والرسوم المتحركة .

٥ ـ الابنية التركيبية الخاصة بالبناء : مثل العمارة وهو بناء يعتمد على المواد الصامتة ، والنحت وهو بناء يعبر عن موجودات حية ، وفن الحدائق وهو بناء يعبر عن موجودات بنائية .

٦ ـ الابنية التركيبية الخاصة باللغة : مثل الشعر والنثر .

٧ ـ الابنية التركيبية الخاصة بالحس : مثل فن الحب ، وفن تهذيب المآكل ، وفن الروائح(٧) .

ويقدم لنا موريس نيدونسل تصنيفا آخر للفنون يتبع الحواس الخمس ، فهو يقسم الفنون الى :

١ ـ فنون لمسية ـ عضلية : كالرياضة والرقص .

٢ ـ فنون البصر : كالعمارة والرسم والنحت .

٣ ـ فنون السمع : كالموسيقى والادب .

٤ ـ فنون الذوق : كفن تهذيب المآكل .

٥ ـ فنون الشم ، كفن الروائح .

---

(٧) انظر دنيس هويسما ن، علم الجمال ص ص ١٢٥ ـ ١٢٦ مع بعض التصرف .

وهناك فنون تجمع بين البصر والسمع مثل المسرح والسينما •

أما سوريو فقد قدم لنا تقسيما آخر للفنون فى مقـــال له عنوانه « الفن والحقيقة » • وهــو قد أقام هــذا التصنيف أولا على أســاس المحسوسات الاساسية الخاصة بكل مجموعــة من الفنون ، وثانيــا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الاولى وفنــون من الدرجة الثانية • ويقوم هذا التقسيم على أساس التصنيف التالى[8] :

المعطيات الفنية الاساسية	فنون الدرجة الاولى	فنون الدرجة الثانية
١ ــ الخطــوط	الارابيســك	رسم الخطوط
٢ ــ الاحجــام	العمــارة	النحــــت
٣ ــ الالـــوان	التصوير الخالص	التصوير التعبيرى
٤ ــ الاضــــاءة	الاعمال الضوئية	التصوير الفينوغرافى
٥ ــ الحــركات	الرقص	التمثيل والسينما
٦ ــ أصوات ذات مقاطع	لنثـــر	الأدب والشعر
٧ ــ أصوات موسيقية	الموسيقى	الموسيقى الدرام

الفنون اذن كثيرة والابداعات متنوعة ، والتعبيرات الجمالية عديدة ، وهى قابلة للزيادة دوما وباستمرار • كما أن المدارس المختلفة التى لهـا

---

(٨) انظر محمد على ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ص ١٧٤ ــ ١٧٦ ، وانظر ايضا ، دنيس هويسمان ، علم الجمال ص١٢٨ ، وانظر دائرة تصنيف الفنون عند سوريو فى صفحة ١٨٧ من كتابنا هذا •

وجهات نظر خاصة تجاه تلك التعبيرات لا عدد ولا حصر لها • وفى هــذه المرحلة نحن نقول أن الفنان الذى أبدع وفــق اطاره المسيطر ، عبر عن ابداعه فى صـــور شتى وفى فنون عديدة ، فلننتقــل الآن الى تذوق تلك الابداعات أو التعبيرات أو الفنون الجميلة •

الفصل الثانى

تذوق الفنــون الجميــلة

١ ـ التذوق تأمل ومشاركة :

تتميز التجربة الجمالية بأنها تتضمن ثلاثة عناصر رئيسية : العنصر الاول هو الفنان المبدع ، والعنصر الثانى هو العمل الفنى نفسه،والعنصر الثالث هو الجمهور أو المشاهد المتذوق • بيد أننا ينبغى أن نلاحظ منذ البداية أن الفنان المبدع للعمل الفنى وكذلك المشاهد المتذوق يمارسان الدورين معا ، فالفنان يتذوق عمله الفنى بعد أن يبدعه ، والمتذوق يضع نفسه مكان الفنان المبدع وهو يتعاطف مع هذا العمل الفنى أو ذاك ، والحق أن المتذوق لا يمكن أن يقوم بدوره كمتذوق الا اذا كان متأملا ومشاركا فى الوقت نفسه •

والواقع أن مشكلة التذوق الفنى لهى من المشاكل الرئيسية فى علم الجمال • وهذا التذوق يعتمد على التأمل أو المشاركة أو الادراك الجمالى من جهة ما ، أى من جهة متذوق معين لعمل فنى أو موضوع معين من موضوعات العالم الجمالى • ولهذا ذهب البعض الى أن الامر ليس أكثر من مجرد « موضوع سيكولوجى » يعبر عن نشاط الذات تجاه موضوع جمالى أو عمل فنى •

يقول روبين جورج كولنجوود : يضطلع المتذوق بمهام لا حصر لها

عندما يسعى للفهم ، ومحاولة اعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة فى ذهنه • وهو هاهنا يحاول أن يتأمل عمل الفنان وأن يكون مشاركا لــه • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان الفنان حينما يراعى ذلك ، أى حينمـا يراعى أن هناك جمهورا يشاركه فنه ويتذوقه فانه يدرك أن مهمته ليست هى التعبير عن انفعالاته الشخصية ، بل التعبير عن انفعالات يشارك فيها المتذوقون •• وهو هنا يتصور نفسه لسان حال متذوقيه ، القــادر على الافصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها ، الا أنهم لايستطيعون الاضطلاع بذلك بغير عون • وبدلا من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجـــل العظيم الذى يفرض على العالم مهمة فهمه ، فان الفنان ســوف يتصف بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للعالم ، وبذلك ييسر لنفسه فهم ذاتهـا •

فى هذه الحالة لن تكون صلته بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الاستطيقية ، بل ستكون جانبا مكملا لهذه التجــربة ذاتها • ولو كان ما يحاول القيام به هو التعبير عن انفعالات لا تخصه بالذات وحده ، بل تخص جمهوره كذلك ، فى هذه الحالة سيستطيع التأكد من نجاحــه فى القيام بذلك من مدى تقبل متذوقيه لما أراد الافصاح عنه ، فما أفصح عنه سيكون شيئا يقوله متذوقوه على لسانه • كما أن ارتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون فى الوقت نفسه ــ لو استطاع توصيل هــذا التعبير اليهم ــ شعورا بالارتياح لدى هــؤلاء المتذوقين لقيامه بالتعبير عما يشعرون به • وهــكذا فان ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصــال بين الفنان والمتذوق ، بل مشاركة بين المتذوق والفنان •

نحن لا نوافق أن يكون الفنان ملهما من قوى غيبية ، أو بعيدا فريدا

عن الناس ، والحق أن نزوع الفنانين الان الى التباهى بالالهام والتفرد والعبقرية قد أخذ يدب فيه الوهن ، وهنـــاك دلائل كثيرة تدل على أنهم قد ازدادوا ميلا الى اعتبار متذوقيهم شركاء لهم ، وربما ازداد هذا الميل عما كان عليه منذ جيل مضى ، ولعل ادراك الصلة بين الفنـان والمتذوق على هذا الوجه قد أصبح أمرا جديرا بالاعتبار •

والواقع أن الفنانين بالرغم من الهالة التي يحيطون بها أنفسهم اعتادوا دائما اعتبار المتذوقـين شركاء لهم • فلو كان ما يرمى اليه الفنان هـو اثارة انفعالات معينة فى جمهوره ، كان رفض المتذوقين الكشف عن هـذه الانفعالات اثباتا لاخفاق الفنان •• نعم قد ظهر رسامون لم يقدموا على عرض أعمـــالهم ، كما ظهـر شعراء لم يعمـلوا على نشر دواوينهـم ، وموسيقيون لم يحرصوا على تقديم مؤلفاتهم ، غـير أن من أقدموا على مثل هـذا الرفض لم تكن لديهم أية مميزات عـالية ، اذ كانت أعمـالهم مفتقـرة الى الاصالة ، ولهـذا بدا احتفاظهم بها فى الكتمـان أمرا غير مستغرب ، وهو أمر يتعارض مع الفن الجيد ، فمن يشعر بأن لديه شيئا يتطلب الافصاح لن يكون راغبا فى الافصاح عنه علنــا فحسب ، بل انه سيكون تواقا للمجاهرة به أمام الجميع • فسوف يشعر بأنه ما لم يتـم الافصاح عنه على هـذا الوجه ، فانه سيظل يحمل توتره داخله • ان أى فنان يعرف ما هى قيمة نشر أعماله على الاخرين ، كما يعرف أن تقبـل المتذوقين لعمله الفنى ليس أمرا يصح عدم الاكتراث به •

نعم قد يفترض الفنان أنه أقدر على الحكم على عمله من غيره ، وأن فى حكمه الكفاية ، لكن على الفنان أن يواجه الجماهير ، وأن يراقب صدى عمله على وجوه متذوقيه ، وأن يستمع الى أصواتهم : «نعم أنه لعمـا

جيد» • وعليه أن يتأكد من حكمه على نفسه وذلك بمعرفته لحكم المتذوقين عليه • وهذا يعنى أن على الفنان أن ينظر الى متذوقيه باعتبارهم شركاء له ؛ وأنهم حاضرون معه باعتبارهم يمثلون جانبا من عمله الفنى[1]•

---

(١) انظر فى ذلك كولنجوود ، روبين جورج ، مبادىء الفن ، ترجمة احمد حمدى محمود مراجعة على ادهم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص ص ٣٨٧ ـ ٣٩٢ مع بعض التصرف •

٢ ـ تذوق الفن أم تذوق الطبيعة :

بيد أننـــا ينبغى قبل أن نمضى فى تحليلاتنا لعملية التذوق الفنى أن نحسم أحد الموضوعات الهــامة التى يمكن صياغتها على هيئة الســؤال التــــالى :

هل نحن نتــذوق الاعمال الفنية الجميــلة أم أننا نتذوق الظواهــر الطبيعيـــة الجمالية أى هــل نحن نتــذوق أعمــالا فنيـــة أم نتــذوق الطبيعة ؟ واذا كان الامر هذا أو ذاك فأى من هذين النوعين يكون أفضل أو أعظم قيمة : هل التذوق الفنى أم تذوق الطبيعة ؟

هناك وجهة نظر تقول أن الفن أكثر أرضاء وأهم فى التجربة الجمالية من الطبيعة ، وأننا حينما نتحدث عن الموضوعات الجمالية فاننا نعنى بها عادة الاعمال الفنية التى ابتدعها الفنــان لا موضوعات الطبيعة • ويرى أنصار هذا الرأى أن الفن بما أنه نشاط ابداعى يقــوم به البشر بعكس الطبيعة ، فانه يكون من ثم أكثر أهمية من الناحية الاجتماعية من الطبيعة، بالاضافة الى أن الاعمال الفنيــة غالبا ما تكون ثابتة •• باقيــة •• ومن السهل محاكاتها أو عمل نســخ منها •• أى يمكن المشاركة فيهــا بصور مختلفة : فنحــن نستطيع أن نقــرأ نفس الكتب ، ونستمع الى نفس

التسـجيلات ، على حـين أن موضـوعات الطبيعة كالخلجان البحـرية والتكوينات السحابية موضعية وعابرة ومؤقتة الى حد كبير .

نعم قد هناك تكون أسباب لبيان لماذا نستطيع أن نتحدث عن الفن بأكثر ما نستطيع أن نتحدث عن الطبيعة ، لكن ذلك لا يعنى أن الفن **أعظم قيمة** من الوجهة الجمالية من الطبيعة ، فعلى الرغم من أن الموضوعات الطبيعية ليست نتاج جهد بشرى فقد تكون نتاج جهد أكبر من ذلك الجهد البشرى ومن ثم تكون أعظم قيمة من فننا الانسانى .

لننتقل الى وجهة النظر الاخرى فى الموضوع وهى وجهة نظر أولئك الذين يقررون أن الظواهـر الجمالية الطبيعية أكثر ارضاء واشباعا من الفن . يقول سانتيانا : «ان حبى للجميل لم يجـد اشباعه الاكبر فى الفنون ، فاذا كان الفن ينقلنا من حال الى غيره ، ويحرر عقولنا وقلوبنا ، مما يجعلنى أحمل له التقدير والاعزاز ، فان الطبيعـة تفعل ما هو أكثر من ذلك مرات ومرات . وان كان هناك ما خلب لبى ، فهو الاماكن الجميلة والعادات الجميلة .. والنظم الجميلة . ومن هنـا كان اعجابى باليونان وانجلترا ، واستمتاعى بأمريكا الفتية المرحة البارعة» . ويقول كاريت «لو اجبرنا على الاختيار القاسى بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى ، وقدرنا الكنوز النفسية فى الموسيقى والشعر الى آخر صداها ، ففى اعتقـادى أن اختيارنا ينبغى أن يكون الطبيعة »[1] .

---

(١) يرجع القارىء فى ذلك الى جيروم ستولنيتز ، النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، والى ما كتبه G. Santayana فى كتاب The philosophy of G. Santayana المنشور فى شيليب Northewestern وكتاب أ . ف ـ كاريت Carritt وعنوانه The theory of Beauty, London, 1928.

غير أن ستولنيتز يرى فى كتابه « النقــد الفنى : دراســة جمــالية وفلسفية» أن التذوق الاستطيقى للفن يكون أعظم قيمة من تذوق الطبيعة من حيث أن الاول يتضمن « حدودا » أما الثانى فلا • فالفنان يضع لعمله حدودا ، فالكتاب والمدونة الموسيقية يبدآن وينتهيان عند حدود معينة ، واللوحة لها اطارها المحدد،والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجية، أما الطبيعة فلا تضع حــدودا لمناظرها الريفية أو خلجانها أو تكويناتهــا السحابية بحيث ندرك أين يبدأ هذا المنظر أو ذاك وأين ينتهى • ان تلك الحدود لهى مما تنظم الموضوع الفنى وتوحده ، ومن ثم تجعل تجربتنا الفنية محددة غير مهوشــة • وفى مقابل ذلك يفتقر المنظــر الطبيعى الى تلك الحدود وبالتالى يكون مهوشــا غير محــدد لا تستطيع العــين أن تحيـــط به •

بيد أن هــذا القول ليس قولا قاطعا ، فعلى الرغم من أن الطبيعــة لا حدود قاطعة لظواهرها الجمالية الا أن المتذوق الجمــالى يفرض تلك الحدود وهو يشاهد تلك الظواهر أى أن المشاهد هو الذى يحدد ويشكل المنظر الطبيعى على حسب قول سانتيانا ، ولو كان لدى المرء ادراك ثاقب وخيال خصب لاستطاع أن ينشىء منظرا طبيعيا ذا قيمة جماليــة كبرى، أعنى منظرا قد لا تقل قيمته ، وربما زادت ، عن كثير من اللوحــات التى تصور مناظر طبيعية • لكن معظمنا لا تتوافر لديه بطبيعة الحال القدرة على القيام بهذا العمل ، وهى القدرة التى يملكها الفنان بدرجة ملحوظة• وبما أننا لا نستطيع أن نغير فى مناظر الطبيعة ، فانها قد تتضمن شوائب أو عناصر زائدة يمكن استبعادها فى العمل الفنى • لذلك يمكننا أن ننتهى الى أن هذه الحجة لا تثبت سوى أن الاعمال الفنية فى عمومها ذات قيمة

أعظم ، بفضل وحدتها من المناظر الطبيعية(٢) • ضف الى ذلك أنه حتى لو أمكن وجود تنظيم شكلى محدد للظواهر الجمالية الطبيعية ، فان معظمنا لن تتاح له فرصة مشاهدته ، لانه لا يتصف بالدوام والبقاء كما هو الحال فى أغلبية الاعمال الفنية •

غير أن هناك وجهة نظر أخرى فى هذا الموضوع وهى أن الطبيعة انما تكسب قيمتها الاستطيقية العظمى بسبب هذا الافتقار الى التحديد أو التنظيم الشكلى ، فالمناظر الضخمة ذات القوة الهائلة لها من الجمال والجلال ما لا يمكن لاحد أن ينكره ، وهى تفر بطبيعتها من أى حد أو قيد ، والافق اللامتناهى الذى يتبدى لنا ونحن نرى المحيط وما يعلوه من سماء واسعة زرقاء هو منظر طبيعى فاتن وجليل ليس فى قدرة أى عمل فنى أن يتعامل معه • وهذا يعنى أن الطبيعة اذا كانت قاصرة فى جانب ، فانها تتفوق فى جوانب أخرى •

وهناك جانب يتفق فيه تذوق الفن مع تذوق الطبيعة وهو الانتباه والتفسير الانتقائى ، فنحن ننتبه فى الفن الى ما نريد الانتباه اليه من أعمال فنية متنوعة ، كما ننتبه فى الطبيعة الى ظواهر جمالية مختلفة ، ونحن نفسر هذا العمل الفنى تفسيرا ينبع من داخلنا ويتفق مع تربيتنا وأذواقنا وكذلك الامر بالنسبة الى الطبيعة •

علينا الان أن نرجع الى الفارق الاول بين الاعمال الفنية وبين الظواهر الطبيعية الجمالية ، وهى أن الاولى تتميز بوجود جهد انسانى واضح ،

---

(٢) ستولنيتز ، جيروم ، النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٦٥ •

هو جهد الفنـــان ، بينما لا نجـــد ذلك فى الثانية • ان هــذا القول يبدو صحيحا للسببين التاليين :

١ ـــ اننا نشعر بنوع من الالفة مــع الشخص الذى قــام بابداع العمل الفنى،وهو أمر نفتقر اليه فيما يتعلق بالظواهر الجمالية الطبيعية • نحن قد نشعر بالامتنان لجهد الفنان ، أو للمعنى الذى أراد أن يوصـــله اليه ، ولقدرته على تخطى العقبـــات •

٢ ـــ أننا نشعر بالاعجاب ببراعة الفنان،وقدرته على السيطرة على مواد عمله الفنى حتى تصبح أكثر نفاذا وأكثر تأثيرا •

غير أننا ينبغى أن ندرك أن الاهتمام بالفنان الذى أبدع العمل الفنى لا يؤدى دائما الى زيادة القيمة الجمـــالية للفن ، بل ربما أدى ذلك الى الانصراف عن الحيـــاة مع جمال العمـــل الفنى للغوص فى حياة الفنـــان الخاصة باعتباره عينة لمدرسة فنية معينة •

قد يقال أيضا أننا نجد فى الفن قيما لا نجـــدها فى الطبيعة ، فقـــد تكون للعمل الفنى قـــدرة تعبيرية عاطفية كبيرة ، أو تأثيرا ثقافيا ممتازا ، أو تعبيرا عن أمانى المجتمع وقيمه • بيد أننا لا نستطيع أن نقول أن الفن وحده هو الذى يملك مثل هذه القيم ، وأن الطبيعة خلو منها ، فنحن نجد فى الطبيعة ظواهر جمالية شـــديدة التأثير ، عظيمة النفاذ ، كما أنهـــا قد تعبر فى كثير من الاحيان عن جلال وعظمة الله فى ابداعه •

وهكذا يبدو أن مسألة تفوق الفن على الطبيعة أو العكس هى مسألة معقدة ولا يمكن حسمها تماما ، فهناك نواحى يكون الفن فيها أعظم تفوقا على الطبيعة ، وهناك نواحى أخرى تكون الطبيعة أكثر تفوقا من الفن • الا أننا ولاغراض الدراسة وحدها سنركز على تذوق الفنـــون الجميلة وليس على تذوق الظواهر الجمالية الطبيعية •

٣ ــ أنماط المتذوقين الجماليين :

وضع عالم النفس الانجليزى «بلو Bullough » تصنيفا لانمــاط المتذوقين للاعمــال الفنية الجميلة ، مرتبا تلك الانمــاط حسب زيادة أو نقصان طابعها الجمالى •

النمط الاول من هذه الانماط الاربعة هو النمط الترابطى Associative حيث يلجأ المتذوق من هــذا النمط الى ادراك ما يترابط مع الموضــوع الجمــالى الذى يدركه الان مما مر به فى المــاضى • وهناك نوعــان من الترابــط :

أ) الترابط المنــــدمج : وهو نوع من الترابط تزداد فيــه نغمتــه الاحساس بالشىء اذ يذوب التذوق فى الموضوع الجمالى ويندمج فيه •

ب) الترابط غير المندمج : وهو ذلك الذى يكون فيه للترابط « نغمة انفعالية » ، قوية خاصة به تغطى على الوعى الحاضر بالموضوع الجمالى•

ويرى « بلو « أن النوع الثانى من الترابط غير مشروع من الوجهة لاستطيقية لان صاحبه يرتبط بالماضى ولا يعى الحاضر ، أما النوع الاول فلا يخرج عن المجــال الجمالى ، بل ان من الممــكن أن يزيد من القيمــة

الجمالية للادراك اذ أنه يضفى على الموضوع الجمالى حياة ودلالة ، كما أن الاندماج يحول دون تعريض طابع التجربة ذاته الى الخطر»[1]•وذلك على عكس الترابط غير المندمج اذ يتحول فيه انتباهنا بعيدا عن الموضوع عندما نستغرق بشغف فى ذكرياتنا أو عندما نفكر فى الاصول والمؤثرات التاريخية للعمل الفنى •

والنمط الثانى هو النمط الفسيولوجى **Physiological** وهو يرتبط بالمتذوقين الذين يحكمون على الموضوع الجمالى من خلال ردود الأفعال الجسمية والعضوية ، فهناك لون معين يجعل الشخص يحس «بالبرودة» وهناك شخص يحس بالخمول وثالث يشعر باحساس الرجفة عند الاستماع الى قطعة موسيقية[2] • ففى هذه الامثلة يؤكد المتذوق الفسيولوجى على الاحاسيس التى تحدث فى داخله خلال التجربة ، ثم يحكم على الموضوع وفقا لاحاسيسه الفيزيولوجية تلك •

أما النمط الثالث فهو النمط « الموضوعى » **Objective** وصاحبه يصدر نوعا مضادا تماما من الاحكام ، فأمثال **هؤلاء المتذوقين لا يشيرون الى ردود** أفعالهم الشخصية ، وانما يتحدثون فقط عن طبيعة الموضوع

---

1 — Bullough; E. : The perceptive problem in the Aesthetic Appreciation of Simple colour combinations, British journal of psychology III (1910) P. 456.

(٢) ارجع فى ذلك الى :

A) Ibid : P. 453.
B) Myers; ch. : Individual Difference in listening to Music, British journal of psychology XIII (1922) P. 55
C) Valentine; C. W. An introduction to the experimental psychology of Beauhy, London 1919, P. 99.

وهم يحللون خصائصه ، أى نقاء الالوان أو بريقها (بالنسبة لدراسة «بلو» عن الالوان) ثم يقدرونه على أساس معيار أو مقياس معين يضعونه لهذا النوع من الالوان ، ومن هنا تراهم يعيبون على أحد الالوان مثلا كونه «مائعا» أو « غير نقى» ••• ان أحكام الافراد المنتمين الى هذا النمط تبدو ناشئة عن تجربة جمالية حقة ، اذ أنهم يتحدثون عن الموضوع لا عن التذوق ، وحين يشيرون الى خصائص للون كبريقه أو صبغته ، يبدو أن حكمهم أوضح وأوثق من الاوصاف الخيالية التى يأتى بها أصحاب نمط الشخصية كما سنبين فيما بعد حين يتحدثون عن اللون على أنه « صريح» أو «تأملى» غير أن (بلو) لا يضع النمط الموضوعى فى مكانة عالية • والواقع أن النتائج التى توصل اليها بشأن هذا النمط تعد من أطرف النتائج ، اذ هو يرى أن الاحكام التى تحلل الموضوع بطريقة متجردة ، تدل على عجز عن الوصول الى التعاطف الجمالى مع الموضوع أو الاستمتاع به وينتهى «بلو» الى القول بأن أحكام المتذوق الموضوعى (تمثل أكثر صور التذوق الجمالى سطحية) •

يبقى النمط الرابع والاخير من أنماط المتذوقين وهو نمط الشخصية ، وأفراد هذا النمط يتذوقون الموضوع بطريقة مفعمة بالحيوية ، والعمق تتميز بنغمة انفعالية قوية ، كما تشتمل على الاستجابات العضوية التى توجد فى أفراد النمط الفسيولوجى • وها هنا ينظر الى الموضوع الجمالى على أن له «حياة» و «طابعا» خاصا به ، فاللون الاحمر يعد «صريحا ونشيطا» والازرق «متحفظا وتأمليا» والقطعة الموسيقية توصف بأنها «سعيدة» أو «جريئة» وهكذا •

وهناك من يرون فى تذوق هذا النمط أنه من النوع الخيالى

الرومانتيكى الذى يعجز عن ادراك الموضوع الجمالى بحساسية وتبصر • الا أن «بلو» يرى أن المتذوقين من نمط الشخصية يظـــلون محتفظين بموقف جمالى أصيل طوال تجربتهم ، وبتفتح متعاطف واضح،وبمشاركة انفعالية شديدة الحيـــوية • وفى هذا النوع من التجربة يكون الانتبـــاه الجمالى أكمل ما يكون ، والموضوع « مستحوذا » الى أبعد حد •

ويقوم « بلو » بعد ذلك بترتيب تلك الانماط بادئا بالادنى وســـائرا الى الاعلى من حيث القيمة الجمالية ، واضعا النمط الفسيولوجى فى أدنى المراتب حيث يتحول التذوق فيه الى أحاسيس جسمية ، ثم يضـــع النمط الترابطى غير المندمج وهنا لا يكون الموضوع فى بؤرة الوعى ، ثم النمط الموضوعى ويدل على عجز عن تحقيق اتصال متعاطف مع الموضوع ، ثم النمط الترابطى المندمج ونمط الشخصية[٣] •

---

(٣) ستولنيتز ، المرجع السابق ، ص ١١١ والصفحات التالية مع بعض التصرف •

٤ ـ خطوات التذوق الفنى :

هناك خطوات متتابعة حددها بايير R. Bayer يمر بها المتذوق حتى يكتمل لديه الاحساس بجمال العمــل الفنى وتذوقه ، وهى خطوات تمثل موقف الذات ازاء العمل الفنى وهى :

١ ـ التوقف : L'arret وهو يعنى توقف مجرى التفكير العادى وكــذا توقف النشـــاط الارادى فى سبيل اســتجابة الذات للموضــوع الجمالى ، والاستغراق فى حالة من المشاهدة أو التأمل التى تكون بمثابة مفاجأة لتلك الذات .

يقول جونشوك « ان الانتباه الجمالى هو قبل كل شىء انتبـــاه مركز نحو الموضوع الجمالى بالدرجــة الاولى[١] فالقاعدة الرئيسية فى تجربة التذوق الجمالى هى تركيز الانتباه على الموضـــوع ذاته فحسب ، ولابد أن يكون أى شىء آخر تقوله أو تفعله خاضعا لهذا الهدف الاساسى . كما أنه لا يكون جديرا من الوجهة الجمالية ، بأن يقال أو يفعل الا اذا اندمج فى الادراك الجمالى ، وأضفى عليه دلالة جديدة . ان التأمل أو الانتباه

---

1 — Gotshalk; D. W. : Art and the social order, chicago, P. 4.

هنا ليس فعلا فكريا ، أو منهجا عقليا ، انه يحدث فجأة ويستحوذ علينا وعلى وجداننا ككل •

٢ ــ **العزلة أو الوحدة :** L'isolement وهى تعنى **استبعاد كل** ماعدا الاثر الفنى أو الموضوع الجمالى من مجال ادراكنا ، بحيث يستأثر ذلك الموضوع الجمالى بكل انتباهنا ، فننعزل بذلك عن العالم المحيط بنا ، ونجد أنفسنا وجها لوجه أمام الموضوع المشاهد وحده ، وكأننا قد انتقلنا الى عالم جمالى قائم بذاته ، أو ذرة متوحدة منعزلة ، وعندئذ نشعر بأننا نحيا مؤقتا خارج العالم • **وكأنما نحن فى جزيرة** منعزلة •

يقول ستولنيتز « يبدو أن التجربة الجمالية ، فى أحسن حالاتها تعزلنا نحن والموضوع معا عن التيار المعتاد للتجربة ، فحين نعجب بالموضوع فى ذاته ، نفصله عن علاقاته المتبادلة بالاشياء الاخرى،ونشعر كأن الحياة قد توقفت فجأة ، اذ أننا نستغرق تماما فى الموضوع الماثل أمامنا ، ونترك أية فكرة عن النشاط الهادف المتطلع الى المستقبل[٢] •

٣ ــ **احساسنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق** وأننا أمام ادراك شىء صورى غير موضوعى ، ومن ثم فان اهتمامنا لا يكون بما هو واقعى وانما بما هو صورى أو شكلى أو مظهرى •

٤ ــ **الموقف الحدسى :** L'attitude intuitive وهذا يعنى أن

---

(٢) ستولينتز ، جيروم : النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ٧١ •

ادراكنا لن يكون ادراكا قائما على الاستدلال والبرهنة العقلية ، وانما نجد أنفسنا مندفعين الى ما هو حدسى مفاجىء • ومن هنا نميل الى الموضوع أو ننفر منه لا نتيجة تفكير منطقى وانما نتيجة احساس حدسى مبهم يتملكنا منذ البداية •

٥ ـ **الطابع العاطفى أو الوجدانى** : فالعمل الفنى الماثل أمامنا يثير عواطفنا وانفعالاتنا ويؤثر على وجداننا • وهذا يعنى أن الموقف الجمالى ليس مجرد موقف ذاتى ينطوى على استجابة شخصية فحسب ، وانما هو أيضا موقف وجدانى يفيض عاطفة ، ويثير انفعالا • وعلى هذا النحو يمكن أن نقول أنه فى حين أن الجانب «المعرفى» يبدو بشكل ظاهر فى شتى مظاهر نشاطنا البشرى العادى ، كالادراك الحسى والفهم العقلى والسلوك العملى ، نجد أن فى تذوق الجمال أو العقل الفنى الجميل مظهرا وجدانيا يتجلى بوضوح،فيعيدنا الى حالة بدائية من حالات الوعى أو الشعور •

ويؤثر هذا التعاطف الوجدانى على حركاتنا ونشاطاتنا الجسمية،فنحن نكيف حركاتنا العضلية والجسمية بحيث نندمج بأحاسيسنا ومشاعرنا فى الموضوع،فنحن نشد أنفسنا وتصبح عضلاتنا متوترة عندما نواجه تمثالا يتصف بطول القامة والقوة واستقامة البنيان •• كما اننا نسير حول كل جوانب العمل النحتى أو فى أرجاء كاتدرائية قبل أن نستطيع تذوقهما كعمل فنى وفى كثير من الاحيان قد نمد أيدينا ونلمس التماثيل لو سمح لنا حراس المتاحف بذلك[٣] •

---

(٣) انظر فى ذلك :

A) Herbert; S. Langfeld : The Aesthetic Attitude, 1920.

B) Vernon, Lee. Empathy in "Amodern Book of Aesthetic, 1952.

٦ ـ **التداعى** : وقد تثير عواطفنا وانفعالاتنا ونحن بازاء عمل فنى جميل ، ذكريات وعواطف ماضية تتعلق بعمل فنى جميل مماثل أو مشابه فيقوى ذلك احساسنا بتذوق العمل الفنى القائم .

٧ ـ **التقمص الوجدانى أو التوجد** : ومعنى هذا أننا حينما نحكم على أى موضوع حكما جماليا ، فاننا نضع أنفسنا موضعه ، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية أو مشاركة وجدانية أو حتى محاكاة باطنية . وهذا هو الذى يجعلنا نشعر بآلام أبطال المسرحية ويظهر على قسمات وجوهنا ما يشير الى تقمصنا لمواقف أبطالها ، وتوجدنا معها[٤].

ولهذا يذهب « باش » الى أن التذوق الذنى يبين أن الطابع الجمالى لاى عمل فنى ليس مجرد خاصية مميزة لهذا الموضوع بقدر ما هو طريقه خاصة بنا فى تصوره ، وتأمله ، والاستماع اليه ، والحكم عليه ، وتأويله وأننا حينما نتأمل الاعمال الفنية فاننا نضفى عليها من روحنا ما يجعل الحياة تدب فيها ، ونتيجة لذلك فاننا نكون فى المجال الاستطيقى « امراء حاكمون بأمرهم ، لاننا حين نقول : ليكن نور ، فان النور لابد أن يكون[٥] لكن على الرغم من أن باش يقرر أن فى استطاعة الذات أن

---

(٤) انظر فى ذلك :

A) Bayer; R. : Essais Sur La méthode en Estétique, 1953, PP. 121-122.

ب) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ص ص ٢٥٠ ـ ٢٥٢ .

جـ) محمد على ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ص ٩٩ ـ ١٠١ .

(٥) انظر : =

تتخذ المسلك الاستطيقى بحكم ارادتها الا أنه يعــود فيقرر أنه بمجرد ما تتخذ الذات هذا المسلك فــان الصبغة التى يتخــذها التأمل بعد ذلك لا تصبح متوقفة عليها ، بل تكون متوقفة على الموضوع نفسه ، ومعنى هذا أنه اذا كانت الذات هــى التى تشيع الحياة فى العــالم ، فأن روح الاشياء المتأملة انما ترجع فى نهاية الامر الى الاشياء ذاتها لا الى الذات ومهما يكن من أمر ، فان الفعل الجمالى الاصلى وهــو ذلك الفعل الذى يجعل تلاقى الذات والموضوع ممكنا انما هو فعل التقمص الوجدانى ·· وهكذا تقوم الذات بعملية « اسقاط ذاتى » مقترن بضرب من الامتزاج أو الذوبان فى الموضــوع فتشيع فى الشىء الــذى تتأمله حياتها وروحهــا ونوازعها ورغباتها ومشاعرها وشتى مظاهر احساسها · وتبعا لذلك فان للتجــربة الجمــالية طابعا تشبيهيا تختلط فيــه المعرفة الفنية بالمعــرفة الصوفية،ويتم فيه ضرب من الاتحاد أو الامتزاج بين الذات والموضوع· وهنا تخلع الانا على اللا أنا كل ما فى حياتها من عمق وقداسة وثــراء، فتستحيل الى ذلك الشىء الذى تتأمله ، أو هى على الاصح تعيــد خلقه من جديد على صورتها ومثالها ، لكى تنتهى فى خاتمة المطاف الى الفنــاء فيه · والحق أن الذات لتشعر فى لحظة التأمل بأنها قد استحالت بالفعل الى خط ، أو ايقاع ، أو نغمة ، أو سحابة ، أو عاطفــة ، أو صخرة ، أو غدير ، دون أن يفطن الى أنها تعير الاشياء أعمق وأعز ما فى حياتها ·· اننا يقول « باش » نثور مع الموجــة العاتية ، ونرق مــع النسيم العليل ونتصلب مع الصخرة الجامدة ، ونتدفق مع الجــدول الرقراق ·· ومعنى

= أ) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٢٥٣ ·

B) Basch; V. : Le Maitre probleme de l'esthetique, PP.51-45.

هذا أن ثمة تبادلا مستمرا يتم بين شعورنا وبين العالم الخارجى[٦] •

ان التقمص الوجدانى ليس الا نوعا من المشـــاركة العميقة تقوم بين الذات الداخلية وبين الموضوع الجمالى الخارجى أو بين الانا واللا أنا ، فيتم التطابق بينهما وتجمع بينهما وحدة جمالية تشبه «الوجد الصوفى» •

غير أننا يجب أن ندرك أن التـــذوق الفنى ليس عملية ذاتية محضـــة •• أنه عملية «شهادة» نقوم بها بازاء العمل الفنى • فالرجل المتـــأمل أو المشاهد أو المتفـــرج لا يجلب للعمل الفنى شيئا ، اللهم الا شـــهادته أو تأييده أو موافقته • وليس الصحيح أن يقال أن العمل الفنى كائنا فينا ، بل الصحيح أن يقال أننا نحن كائنون فيه • والتذوق لا يتم الا اذا كان المرء مشاركا ومتأملا فى الوقت نفسه ، فالمشاهد فى المسرح لابـــــد أن يهتم بالمشهد الذى يراه الى الحد الذى يستطيع معـــه أن يتابعه ، ولكن لا الى الحد الذى ينخـــدع فيه بما يتوالى أمـــام ناظريه من مشـــاهد ، فيختلط عليه الواقع بالخيـــــال • ولا بد للمتفـــــرج أيضا من أن يهتم بالمسرحية الى الحد الذى يستطيع معه أن يتعاطف مع شخصياتها ، ولكن لا الى الحد الذى يتحد فيه مع أبطالها ، أو يتقمص شخصياتها ، وكذلك لابد للمتفرج من أن يتعلق بأحداث المسرحية ، ولكن لا الى الحـــد الذى يضطر معه الى التداخل فى مجرى حوادثها وكأنه بازاء أحداث واقعية • وهكذا نرى أن فى الادراك الجمالى اتصالا وانفصالا[٧] •

---

(٦) راجع : زكريا ابراهيم ، المرجع السابق ص ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥ وانظر أيضـــا :
Basch; V. : L'esthétique Allemande contemporaine, Alcan, 1934 PP. 84-85.

(٧) انظـــر :
زكريا ابراهيم : المرجع السابق ص ٢٦٠ والصفحات التالية •

٥ ـ هل التذوق الفنى مجرد انفعال ؟

يذهب دوكـــاس Ducasse فى كتـــابه « أنت والنقـــاد والفـــن » Art, the Critics and you وهو من أكبر دعاة النظرية الانفعالية الى أن الانفعال أساسى للتذوق الجمالى ، وذلك لان الجمال ، من وجهة نظـــره هو ما نسعى اليه حين النظر الى الاشياء من وجهة استطيقية ، ويضيف دوكاس كلمة « تفتح » الى كلمة انفعال فيقول : ففى التـــأمل الجمـــالى يتفتح المرء تماما •• لاستقبال الشعور • نعـــم ان انتباهنا يكون مركزا على الموضوع ، لكن اهتمامنا وهدفنا انما يكمن فى الشعور من حيث هو كذلك • وعندما نكتسب الشعور ، نتذوق الموضوع الجمالى ، ونحن تحت وطأة الانفعال ، فالتجربة الجمالية هى تجربة انفعالية فى الاساس •

ان دوكاس يعبـــر بذلك عن جـــزء كبير من التجربة الجمالية ، فحين لا يتأثر الناس بما هو جميل ، فانهم ينكرون أن يكون الادراك الجمالى قد وصل الى الاكتمال أو النجاح •

بيد أن هذا القول الذى نادى به دوكاس تعرض لاوجه النقد التالية :

١ ـ نحن لا نهتم كمتذوقين للفنون الجميلة بالدلالة الشـــعورية أو

الانفعالية وحدها ، وقد لا نهتم بها على الاطلاق ، اذ قد نبدى اهتماما بالسطح الحسى للموضوع على النحو الذى يتبدى فيه للعين أو للاذن ونستمتع بتلك الاحساسات وحدها ، أو قد ندرك التنظيم الشكلى للموضوع ، وينصب اهتمامنا على التوازن والنظام ، أو قد ينصب اهتمامنا على الارتباطات الرمزية للعمل . نعم قد يثار موضوع الانفعال خلال التجربة الجمالية ، لكن لا يجب أن نضع لمثل هذا الانفعال مركزا مميزا ، أو نجعله العنصر الوحيد ، فالانفعال — ان وجد — ليس أكثر أو أقل من أى عنصر آخر يدخل فى تكوين التجربة الجمالية الكاملة .

٢ — يرى نقاد النظرية الانفعالية ان اهتمامنا اذا كان منصبا على الشعور فى ذاته ، ومن حيث هو كذلك ، فعندئذ لا تكون تجربتنا جمالية بحق . ذلك لاننا انما نقتصر عندئذ على استخدام العمل الفنى كوسيلة لاثارة تجربة من نوع معين ، فنكون بذلك أشبه بأولئك الذين يحاولون تعويض الهزال العاطفى لحياتهم بقراءة روايات رومانتيكية ، اذ لما كان الاهتمام غير منصب على الموضوع فى طبيعته الباطنة ، فان موقف المشاهد لا يكون عندئذ جماليا . ويؤيد هانسليك فى كتابه «الجميل فى الموسيقى» ذلك النقد فيذكر أن فى فعل الاستماع الخالص ، نستمتع بالموسيقى وحدها ، ولا نفكر فى اقحام أى موضوع خارج عنها ، أما الميل الى استثارة انفعالاتنا فينطوى على شىء خارج عن مجال الموسيقى ويستطرد قائلا : من المؤكد أن الموسيقى قد تثير انفعالات من السرور العظيم أو الحزن المبرح ، ولكن ألا يمكن احداث نفس التأثير ، وربما تأثير أقوى منه ، اذا سمعنا خبرا يقول أننا ربحنا الجائزة الاولى فى «اليانصيب» أو أن صديقاعزيزا لنا مصاب بمرض خطير ؟ .

غير أن ستولنيتز لا يقبل رأى هانسليك ويقول ان الدلالة الشعورية للموضـــوع الجمالى فريدة فى موضـــوعها ، ولما كان الانفعال كامنـــا فى الموضوع ، ولما كان للموضوع طبيعته المميزة ، فلا يمكن أن يحل أى رمز محل الآخر تماما ، وعلى ذلك فليس فى استطاعة المـــرء أن يحصل من القطعة الموسيقية على نفس التأثير الذى تحدثه أخبـــار حسنة أو سيئة فى الحياة اليومية ، ومن ثم يمكن القول دفاعا عن رأى دوكاس أن الحزن في المارش الجنائزى فى سمفونية «ايدويكا» (البطولة) لبيتهوفن ليس مماثلا للحزن الذى تثيره أية كارثة شخصية(١) .

٣ ــ ذهب هانسليك ، وهو فى هذا يتحدث باســم كثير من نقـــاد النظرية الانفعالية أن على هؤلاء الذين يتخيلون عنـــد سماعهم لقطعة تعزفها الآلات ، ان الاوتار ترتعش من فرط الانفعال ، أن يبينوا بوضوح ماهو الانفعال الذى تتخذه الموسيقى موضوعا لها .. فكيف يمكننا الكلام عن تصوير انفعال معين ، فى الوقت الذى لا يعرف فيه أحد بحق ماالذى يتم تصويره ؟ نعم قد يجيب دوكاس على هذا ــ بأننـــا لا نستطيع أن نحدد عادة ما هى «الدلالة الانفعالية»(٢) ذلك لانها لما كانت دلالة مباشرة

---

(١) انظـر لمزيد من التفاصيل :

A) Ducasse, C. : Art, the critics and you, 1944.

B) Vincent, T. : Ducasse on Art and its appreciation, philo & phen. Research Vol. XIII Sep. 1952 - PP. 69 - 83.

C) Stephen, D. : Emotional Distance in Art Journal of Aesthetic and Art, Vol. IV (June 1946) PP. 235 - 239.

د) ستولنيتز ، النقد الفنى ، ص ٢٦٩ .

(٢) انظر المرجع السابق ، ص ص ٢٧٣ ــ ٢٧٤ مـــع بعض التصرف وأنظـر أيضـــا :

وفريدة فى نوعها ، فانها تكون غير قابلة للوصف ، اذا شئنا الدقة ، وكون الانفعال غير قابل للوصف لا يعنى أنه غير موجود ، فالانفعـــالات التى تصدر عن البشر عديدة ومتنوعة ، والاغلبية العظمى منها لايمكن الاشارة اليها لانه لم يطلق عليها أى اسم ، وهى لاتخضع للتصنيف •

ان عدم استطاعتنا تحديد اسم الانفعالات التى تعبر عنها الموسيقى لا يترتب عليها أن الموسيقى غير معبرة عن انفعالات • بيد أن هذا القول لدوكاس لا يثبت أن الموسيقى تعبر بالفعل عن انفعالات دائما ، حتى لو كانت هذه الانفعالات مما يستحيل وصفه • ان ناقد النظرية الانفعـــالية يرى فى ذلك أن دوكاس يحتمى وراء صفـــة استحـــــالة التسمية فى الانفعالات ، فعندما يعرض عليه عمل لا يعبر عن انفعال ، يستطيع على حد تعبير الناقد أن يرد وهو يظن نفسه بمنأى عن الخطأ « كلا أنه يعبر بالفعل عن انفعال ، ولكن من سوء الحظ أننى لا أستطيع أن انبئك ما هو هذا الانفعال» غير أن هذا يؤدى الى ترك مســألة امكان عدم وجـــود انفعال على الاطلاق مفتوحة[٣] •

٤ ـــ واذا سلمنا بأن التجربة الجمـــالية لابد وأن تكون مقتـــرنة بالانفعال ، فان نقاد النظرية الانفعالية لا يذهبون الى أن هناك تباينـــا كبيرا فى نوع الانفعال الذى يحس به المتذوقون ، وتنوع الاستجابات الانفعالية وتعددها على هذا النحو يثبت أن الانفعال أمر عارض بالنسبة

A) Hanslick; E. : The Beautiful in Music, Trans. cohen N.Y. 1957.

B) Ducasse, C. : The philosophy of Art. N.Y. 1929.

الى التجربة الجمالية • فاذا قام صاحب النظرية الانفعالية بالـرد على هذا النقد فينبغى عليه أن يفسر كيف يمكن أن يتجسد الانفعـــال فى موضوع ، ويعجـــز مع ذلك عن التأثير فى جميع المشاهدين على نفس النحـــو •

٥ ـ يذكر بعض النقاد أن المتذوق قد لا يتمكن فى بعض الاعمـال الفنية من المشاركة مع كل الانفعالات المرتبطة بها • ففى التراجيـديا مثلا والتى تصور لنا التأثير المتبادل بين انفعـــالات مجموعة كبيرة من الشخصيات فى آن واحد يستحيل على المتذوق أن يحاول الشعور بـكل من هذه الانفعالات رغم وعيه بها •

٦ ـ يبدو أن النظرية الانفعالية لا يمكن أن تكون شاملة بحيث يتم تطبيقها على سائر الفنون ، فالفن الزخرفى يستهدف امتاع الحواس ، كما قد لا تعبر بعض الاوانى اليونانية وفنون التزيين عن انفعال ما •

ورغم أوجه النقد السابقة فان النظرية الانفعالية أثبتت ثبوتا قاطعا أنها من أرسخ وأعظم النظريات الفنية ، وأقربها من وقائع تجربة الفنان المبدع والمشاهد المتذوق معا•

٦ ـــ التذوق الفنى والزمان :

شاع بين الناس أن التجربة الفنية بما أنها استمتاع باللحظة الحاضرة، ولكونها عملية استغراق «مباشر» لما يتم تذوقه أو ادراكه ، فانها من ثم تكون لا زمانية أى لا تعبأ بالماضى أو المستقبل • وهناك فكـــرة أخـــرى ساهمت بدورها على الاعتقاد «بلا زمانية» الاستمتاع الجمالى ، تلك هى التمييز بين «فنون الزمان» و «فنون المكان» فالاولى هى تلك التى يقـــع فيها أداء الفنان أو ادراك المشاهد خلال فترة من الزمان كفنون الموسيقى والرقص والادب والفن السينمائى•ومن الممكن أن يتفاوت الوقت اللازم لتذوق الاعمال فى هذه الفنون من بضعة دقائق مخصصة لقراءة قصيدة، الى ساعة أو اثنتين عند مشاهدة رواية سينمائيـــة أو لاكثر من ذلك أو أقل • اما الفنون المكانية أو «غـــير الزمانية» فهى التصوير والنحت والعمارة ، فالأعمال فى هذه الفنون لا تمتد خلال الزمان ، ومن المـــكن تذوقها على الفور أو فى آن واحد •

بيد أن مثل هذا الرأى فى تقسيم الفنون الى زمانية ومكانية غـــير سليم ، فالتجربة الجمالية تحدث فى الزمان وخلال الزمان مهما كان نوع الموضوع الفنى المراد تذوقه ، بل ان هذا الطابع «الزمانى» للتذوق الفنى

واحد من أهم صفاته ، فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية ، لافتقرت الى كثير من الحيوية والاثارة والتدفق التى تتصف بها فعلا •

نحن نرى أن كل تجربة جمالية تحدث فى الزمان ، فنحن نشعر بالقبل والآن والبعد ونحن بازاء تذوق أى عمل فنى ؛ كما أن لحظات التجربة الجمالية تترابط فى الاستمتاع الجمالى ترابطا أحكم مما يحدث لها فى أى نوع آخر من التجربة ، بمعنى أن ماندركه فى اللحظة «الحاضرة» يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بما سبقه ويثير توقعا لما سيتلوه• وهكذا كان يقول أرسطو حين ذهب الى أن للدراما بداية ونهاية ، وهذا لا يعنى بالطبع مجرد كون المسرحية تبدأ فى نقطة زمانية معينة وتنتهى فى وقت لاحق• بل أن ارسطو يقول أن حوادث المسرحية ترتبط بعضها ببعض ارتباطا ضروريا ، فهى لا تتعاقب خبط عشواء،وانما يؤدى أحدها الى احداث الاخر ، ثم الى احداث غيره ، وأخيرا تؤدى الحوادث كلها معا الى احداث الذروة أو الخاتمة • وعلى هذا النحو يمكن أن تكشف دراما مثل «ماكبث» عن دلالة الحياة الكاملة للانسان وقيمتها ، أما الحياة فى ذاتها فنادرا ما تفعل ذلك ، ذلك لان الاحداث البارزة فى تاريخ حياة انسان معين تحدث خلال فترة تبلغ سنوات متعددة،وتتخللها حوادث لا أهمية لها ولا ارتباط بينها وبين تلك الاحداث الرئيسية ، أما الدراما فتقوم بحذف هذه الحوادث التافهة ، ولا تعرض الا الاحداث الحاسمة وعلاقاتها السببية المتبادلة ، بطريقة مركزة محكمة[1] قد لا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات •

---

(١) ستولنيتز ، جيروم ، النقد الفنى ، دراسة جمالية وفلسفية ص ص ٩٦ ـ ٩٨ مع بعض التصرف •

وحين نشاهد أى مسرحية يكون الطابع الزمنى لتجربتنا واضحا تماما ، ففى خلال الجزء «الاوسط» من المسرحية ، نشعر شعورا واضحا بالحوادث التى أدت الى هذه النقطة ، ونتطلع قدما الى أحداث الذروة، ونحس بتوتر ، وبرغم أن المسألة مازالت مشكوكا فيها ، فانها تشير مقدما الى اللحظة الحاسمة وأخيرا تؤدى الذروة الى جذب كل انتباهنا وتوقعنا ، وتعمل «الخاتمة» على توحيد المسرحية اذ تتيح لنا فهم دلالة كل ما سبقها فيزال توترنا ونشعر بكمال التجربة وتحقيق هدفها ، أى نشعر بأن تجربتنا قد سارت فى مجراها حتى الاكتمال[٢] •

ان وعينا بالماضى والمستقبل يعد جزءا لا يتجزأ من تذوقنا للعمل الفنى كما يتبدى خلال الزمان ، ولولا هذا الوعى بالزمان لكانت تجربتنا مفككة ، ولما تمكنا من رؤية ترابط الاجزاء المتعددة للموضوع الفنى الفنى بعضها مع البعض • ان العمل الفنى يترابط ويتوحد فى تجربتنا بفضل الذاكرة والخيال ، ويصبح له بذلك معناه • ان التجربة الجمالية من ثم تشتمل على الاستمتاع بما يتم ادراكه فى الآن الحاضر بعد ادراك الماضى ، وتوقع جزء آخر سوف يتم الاستمتاع به فيما بعد • ومن ثم نفهم ما يقوله «موريس» من أن ماهو جميل يعبر عن حاضر ناتج عن ماض وله مستقبل •

ان ما سبق يعد أمرا يسيرا لانه يتناول الفنون الزمانية ، لكن أيمكن أن ينطبق هذا على ما سمى باسم الفنون المكانية أو الفنون اللا زمانية كالتصوير والنحت والعمارة؟

---

2 — Devey; J. :Art as Experience, N.Y. 1943.P. 35.

الواقع اننا اذا لم نقف موقفا جماليا من صورة أو لوحة ، فاننا لـــن نجد فيها شيئا يدل على طابعها الزمنى ، فلن نجد أمامنا الا مجموعـــة من الالوان أو شكل ذو ثلاثة أبعاد يشغل حيزا من المكان • وقد يـــؤدى بنا ذلك الى الاعتقاد بأن من الممكن ادراكها فوريا • وفى مقابل ذلك تـــدل السمات الخارجية لقطعة موسيقية أو أدبية على الامتداد خلال الزمان ، كما فى الترقيم المتعاقب للحركا تأو الفصول وتتابع الانغام أو الكلمات• ولكن ما الذى يحدث حين ننظر الى لوحة أو تمثال بطريقة جمالية ؟

اننا نجد أن هذه الاعمال لا يمكن تذوقها الا فى الزمان وخلاله،فلابد لنا من أن نستغرق وقتا لتحريك العين على اللوحة والسير حول التمثال ، بحيث نستطيع أن نراه من كل جهة • وان من أكثر سمات العمل حيوية ، ذلك الايقاع الذى يشيع فيه ، والايقاع نمط يتكرر فى عدد من المواضع فى العمل ، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون ، ومن هـــذه التأكيـــدات والسكونات المتكررة يصبح العمل ديناميا ، وهذا يصدق على تكـــرار أقواس أو انحناءات معينة فى كاتدرائية ، فالعين تواصل حركتها متوقعة حدوث النمط الايقاعى فى المستقبل • كذلك يساعد الوعى بالايقاع على توحيد تجربتنا والربط بينها ، فنحن اذ نتذكر ماحدث من قبل ، نستطيع أن نتعرف على التكرار فى مجالات متعددة للعمل ، ولو لم نفعـــل ذلك، لبدا كل شىء جديدا تماما ، بلا رابطة تجمع بين أجزائه ، وعندئذ يكون انتباهنا حائرا مشتتا •

ان الوقفات فى أعمال التصوير والنحت والعمـــارة تولد اهتمامـــا متزايدا بالكشف المقبل للنمط الايقاعى ، فليس شكل الاشياء هو وحـــده الدينامى ، بل ان شكل المسافات الواقعة بينها دينامى بدوره • ان اسراع

النبض يتبدى فى العمارة فى عصر الباروك فى تغـير أبعاد الاقـواس والمسافات بين الاعمدة ، وتظل المسافات تضيق تدريجيا ، وتغدو الاقواس أقل سمكا وتزداد سرعة التعاقب •

ان من الممكن فى حالة التجربة الجمالية أن نتحدث عن «حـركة داخل الصورة» أما أولئك الذين يعترضون على هذه الطريقة فى التفكير فيخلطون بين اللوحة بوصفها موضوعا ماديا ، وبين اللوحة عندما تبعث حية فى الادراك الجمالى[٣] •

---

(٣) انظر ستولنيتز ، المرجع السابق ، ص ص ١٠٠ ـ ١٠٢ مـع بعض التصرف •

٧ ــ التذوق الجمالى والنقد الفنى :

هل هناك علاقة وطيدة تجمع بين التذوق الجمالى وبين النقد الفنى، أم انهما متباينان تماما ؟ يقول البعض ان بين هذين النوعين اختلافا كبيرا ويمكن اجمال هذا الاختلاف فيما يلى :

١ ــ يشير النقد بمعناه الضيق الى البحث والتنقيب عن العيــوب ونواحى النقص أو أوجه التناقض التى توجد فى عمل فنى ما ، ويشــير فى معناه الواسع الى البحث والتنقيب عن نواحى الضعف والقوة معا ، وهى تتصف سواء فى هــذا المعنى أو ذاك بأنها حــالة ذهنية معينة هى حالة تجرد وحيطة وحذر من أن يخدع الفرد بأمر ما • فاتخاذ موقف النقد يعنى رفض الموافقة حتى (يرى المرء بنفسه) كما يقول التعبير الشهــير• ولابد أن يتأتى الموضوع الينا ويقدم أوراق اعتماده ، ولا يمــر الا اذا أثبت جدارته •

أما الموقف الجمالى فيختلف عن هذا كل الاختلاف ، بل انه عــكس هذا على خط مستقيم ، فهو يدعونا الى الولاء للموضوع بحرية ، ودون تساؤل • وفى هذا الصدد يقال أحيانا أن المشاهد أو المتذوق «يستسلم» للعمل الفنى ••• يحيا حياة الموضوع ، ولا يتحداه ••• وعندما يبــلغ

الاهتمام الجمالى أقصى درجاته ، يفقد المشـــاهد ذاته فى الموضوع • وهكذا يبدو الاختلاف واضحا بين الموقفين الجمالى والنقدى ، بحيث لو ساد الموقف النقدى اهتمامنا لقضى على الادراك أو التذوق الجمالى(١)•

٢ ــ يتميز النقد بأنه يتخذ لنفسه منهجا تحليليا فالناقد لا يستطيع أن يؤدى عمله دون أن يحلله الى عناصره ، وأن يبحث فى كل عنصر على حدة ، وكذلك يبحث فى علاقة كل عنصر بعنصر آخر • بيد أن تقطيع العمل وتحـليله على هــذا النحو لا يوجــد فى الموقف التذوقى ، الذى يلجــأ صاحبه الى الشعور المبــاشر بما يشاهده ، فى حيويته وكليته وتدفقــه العــــــام •

٣ ــ يختلف التذوق الجمـــالى أو الفنى عن النقد الفنى من حيث الغرض أو الهدف • فالناقد يستهدف من نقده الدفاع عن مبدأ معين أو قيمة محددة ، ومن هنا فهو يسعى الى الاهتمام بشىء لا يكــون داخل العمل الفنى وانما يكون خارجه ، أما التذوق الجمالى فهو لا يصــل الى قمته الا حينما يكون استغراقا فى الموضــــوع واندماجا فيه اندماجــا لا شعوريا فى أغلب الاحيان •

بيد أن أوجه الاختلاف السابقة لا يجب أن تنسينا أن التذوق الجمالى يمكن أن تكون لها علاقة ايجابية مع النقد الفنى أو العكس من الوجهتين التاليتين :

١ ــ التجربة الجمالية يمتزج فيها الموقفين الجمالى والنقدى خلال

---

(١) نفس المرجع ص ٥٦٩ •

بعض الوقت أو معظمه ، فنحن حينما نتذوق نحكم أيضا، بيد أننا كلما دققنا فى النقد ووسعنا دائرته أدى ذلك الى الاقلال من الاهتمام الجمالى •

٢ ــ والتجربة الجمالية عند بعض المفكرين ليست مجرد امتزاج بين الموقفين الجمالى والنقدى بحيث يكون هناك تمييز بين هذين الموقفين، بل أنها تتضمن الاثنين معا بدون تمايز ففى كل عملية تذوق تكمن معايير ضمنية للحكم ، وفى كل حكم يكون هناك تذوق ، وعلى ذلك يكون التذوق الجمالى والنقد الفنى ماثلا فى كل فعل من افعال التأمل الجمالى• يقول ليفيس Leavis ان الكلمات فى الشعر لا تدعونا الى (التفكير حولها) والحكم عليها بل تدعونا الى أن نندمج فيها بحسنا ، أو (نصير) الى حال غير حالنا ، أى أن نحقق تجربة كاملة معطاة فى الكلمات • فهى تطالب •• برهافة الاستجابة ــ وهى نوع من الاستجابة لا تتمشى مع الموقف التقديرى (التذوقى)•ان الناقد ــ من حيث هو قارىء للشعر ــ يهتم حقا بالتقدير (التذوق) ولكن تصويرنا اياه بأنه يقيس بمعيار يفرضه على الموضوع ويطبقه من الخارج انما هو اساءة عرض للعملية••• فاهتمامه الاول انما يتجه الى الاندماج فى القصيدة وامتلاكها •• لكل ما فيها من امتلاء عينى(٢)•

---

(٢) نفس المرجع ص ص ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، مع بعض التصرف •

الفصل الثالث

تربية الـــذوق الجمالى

انتهينا فيما سبق الى أن المتذوق يبدأ بالسيطرة على الموضـوع ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجيا ، وهنا تبدأ الذات فى التراجع والتنحى عن امتلاك الموضوع ، ويأخذ الموضوع دوره فى السيطرة على المتـذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينهما نتيجة للتقمص الوجدانى ، فيكون على المتذوق أن ينصت الى حديث موضوع الجمال على نحو ما ينطق بـه وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجـدانية . ومعنى هذا أن المتذوق فى هذه الحالة قد نفذ الى الكيفية الوجدانية للموضوع ، وأنـه قد اقترب من الحدس الاصلى للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعـاش تجربته وأحس ذبذباته خلال الاداء ، ومع هذا فالحكم الجمالى مجـرد شهادة على الموضوع . فهى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كائنا فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه . وهـذه الشـهادة لن تكون حيـادية مادامت شخصية وعاطفية ولذلك فسيكون لدينا عدد من الاحكام بقـدر أعداد المتذوقين(١).

غير أنه يبدو أن المسألة ليست ذاتية وشخصية الى هذا الحد . نعم ان الاذواق تتوقف على عناصر التفضيل الشخصى والميول والتربيةونوع

---

(٢) محمد على ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٠١ .

الحساسية وما الى ذلك ، وأما «الذوق» فانه يعنى القدرة على اصدار حكم جمالى تتجاوز فيه آراءنا الشخصية وميولنا الذاتية وأفكارنا المسبقة . وان كان كانط Kant قد شاء أن يخلع على الذوق صفة «الكلية» فذلك لانه لاحظ ان الحكم الجمالى لا يتطلب منى تصميما أو قرارا شخصيا ، بل هو يتطلب **منى الانتباه الى الموضوع** ، بحيث يمثل أمامى العمل الفنى ويحكم على نفسه بنفسه ، وكما أن القاضى العادل فى المحكمة انما هو ذلك الذى يدع الحقيقة تكشف عن نفسها بنفسها،مكتفيا بأن ينطق بالحكم ، بعد أن يكون المتهم قد أدان نفسه بنفسه ، فكذلك لابد للمتذوق المنصف من أن يدع ميوله جانبا لكى يترك للموضوع الجمالى فرصة اظهار أفضليته بالقياس الى ماعداه من موضوعات جمالية اخرى . واثقا من أن الفن الصادق انما هو فى جميع الحالات ذلك الذى يصرفنا عن ذواتنا لكى يوجهنا اليه وحده دون سواه . وهكذا نجد أن من شأن «العمل الفنى» أن يولد لدينا ملكة الذوق ، بأن يعود ادراكنا الجمالى على أن يكون عيانا خالصا ، وتفتحا حرا أمام الموضوع ، دون التأثر بميول جزئية خاصة أو دوافع ذاتية محدودة . ومن هنا فان «العمل الفنى» هو فى صميمه «مدرسة انتباه» تربى فينا ملكة الفهم ، وترقى ما لدينا من مقدرة على النفاذ الى عالم الفن .

وان قيل ان «الذوق ليس فى الكتب» وأنه «لامشاحة فى الاذواق» فان ردنا سوف يرتكز على أن هذا ينطوى على سوء فهم لطبيعة الحكم الجمالى ، حقا ان الحكم الجمالى يعبر — بمعنى ما من المعانى — عن وجهة نظر الانسان الى الكون ، ولكن من المؤكد أن نسبية الحكم كما قال باير Bayer ليست هى التى تكون ثبات الموضوع أو تسنده،انما

هناك شيء يظل خارجا عن الذات ، ألا وهو مافي الموضوع نفســــه من توازن في صميم بنائه الجمالي ، وهذا الشيء بالذات هو العامل الفيصل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطا به دائما أبدا • وتبعا لذلك فان (كـل عمل فني انما يحمل في ذاته نسقا خاصا من الضرورات التي تشـع من خلالها كيفيه الجمالية) ومعنى هذا أن التجــديدات الجمالية لحالاتنـا النفسية لا تصدر عن قوى غريبة في النفس ، أو لا تنبعث من منـاطق مظلمة في أعماق الذات ، وانما هي تصــدر عن « الشيء » المتأمل نفسه بوصفه حاويا في صميم ذاتيته لقانونه الخـــاص الذي يتكفل بتفسير شتى مظاهره(٢) •

ان ما سبق يعبر عن وجهة النظر الموضوعية والتي يمكن تلخيصها في القضايا الاربع التالية :

١ ـ حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطـلانه ، ويكون الحـكم صحيحا عندما تكون الصفة التي يعزوها الى العمل موجودة بالفعـل في العمـــل •

٢ ـ عندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين ، فلا بد أن يكون

---

(٢) انظـر في ذلك :

أ) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤ مع بعض التصرف •

B) Stephen; P. : Principles of art appreciation, N.Y. 1949.

C) Joad, C.E.M. : The objcctivity of Beauty in vivas and Kreiger "The Problem of Aesthetics, N.Y. 1953.

D) Bayer; R. : Esthétique de la Crace, Paris 1934.

أحدهما فقط هو المصيب ، أما المخطىء فهو ذلك الذى يعزو الى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل •

٣ — «الذوق السليم» هو القدرة على ادراك صفة القيمة الجمالية، عندما تكون موجودة فى موضوع ما ، أما «الذوق الفاسد» فهو سمة من لا يملك هذه القدرة •

٤ — وعلى ذلك ، فبعض الاحكام الجمالية له سلطة موثوق منها، وبعضها الاخر ليس له مثل هذه السلطة(٣) •

غير أن النظرية الذاتية ترى على العكس من ذلك أن مسألة التذوق الفنى هى مسألة ذوق ، والذوق هنا يعنى ما يحبه المرء أو لا يحبه أو ما يفضله أو لا يفضله، ولا سبيل الى تدخل أى فرد فى هذا الموضوع فلا مشاحه فى الاذواق De qustibus non est disputandum ان الحكم فى نظر دوكاس وهو من أكبر المدافعين عن النظرية الذاتية يشير قبل أى شىء الى التجربة التى يمر بها المشاهد ، عندما يدرك العمل جماليا ، فهو يقول هذا العمل جميل عندما يشعر بالاستمتاع ويصفه بأنه قبيح عندما لا يشعر بذلك • وبما أننى أنا الذى أشعر بالاستمتاع أو لا أشعر به ، وبما أن الحكم يصف مشاعرى وأنا وحدى الذى أعرف ما هى المشاعر فاننى من ثم أكون «الحكم النهائى المعصوم من الخطأ» ومن هنا لا يصبح الجمال سمة موضوعية ، وانما هو يتفاوت تبعا للمتذوق ، والموضوع الذى يحق لشخص أن يسميه جميلا ، يحق لشخص

---

(٣) ستولنيتز ، جيروم : النقد الفنى ، ص ٥٩١ •

آخر بنفس المقدار ألا يحكم عليه على هذا النحو • بل أن الأمر يختلف فى الفرد الواحد خلال أوقات مختلفة •

ولكن أليس بعض الناس أكثر حساسية وأقدر على التذوق الجمالى من بعضهم البعض ؟ يجيب دوكاس بقوله : هنـــاك أشخاص ذواقون للجمال ، غير **أن أحكامهم الجمالية ليست ملزمة لاحد** • بل ان من الصعب أن نفهم ما الذى يمكن أن يعنيه لفظ (ملزم) فى هذا السياق •• ان هناك بالطبع شيئا اسمه الذوق السليم والذوق الردىء ، ولكن الذوق السليم فى رأيى أما أن يعنى ذوقى الخاص ، وأما ذوق أناس متفقين ، أو ذوق اناس أود أن يكون ذوقى متمشيا مع ذوقهم ، فالاذواق لا يمكن اثباتها أو تفنيدها ، لكنها تمتدح فقط أو تذم •

وما القول فى أن أعمالا فنية معينة تظل محل مديح طوال القـــرون وتصبح لها بذلك شهرة ثابتة ؟ ألا يدل ذلك على أنها ذات جمال موضوعى لا ذاتى ؟ يجيب دوكاس ان كل ما يدل عليه اتفاق الاجيال على جمـــال عمل فنى ما هو أن الناس يجـــدون لذة فى نفس الاشياء لان تكـــوينهم متشابه ، ولكنه لا يستطيع أن يثبت جمــــال الموضوع لاولئك الـــذين لا يدركون فيه أى جمـــال(٤) •

غير أننا اذا أخذنا بالموقف الذاتى لظهرت لدينا الصعوبة التالية : كيف يمكن أن ننتقل من العاطفة التى هى بطبيعتها ذاتية الى الحكم الجمالى الذى

---

(٤) انظر تفصيل هذه الاراء فى :

A) Ducasse, C. : The philosophy of Art, N.Y. 1929.

B) Ducasse, C. : Arts, the Critics and you, N.Y. 1944.

هو بطبيعته كلى ؟ أننا نكون فى العادة متحيزون فى أحكامنا الجمالية لمجرد أننا ذاتيون وجزئيون لانكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالى بتمامه وكماله ٠كما أننا نختلف مزاجا وانفعالا وشخصية وتخصصا ٠٠٠ الخ وهذا لن ينجم عنه بطبيعة الحال الا اختلافات كبيرة بصدد أحكامنا الجمالية ، ونحن نعتقد أن تربية الذوق الجمالى منذ الطفولة يمكن أن يساهم مساهمة فعالة فى تضييق شقة الخلاف بين الافراد ، كما يمكن أن يكون له دوره الكبير فى الانتقال مما هو ذاتى الى ماهو كلى ٠ ويمكن تربية الذوق الجمالى بالطرق الاتية :

١ ـ الحذف التدريجى لكل ما هو قبيح :

وذلك بالبدء باستبعاد ما هو أكثر قبحا ثم الصعود الى ما هو متوسط القبح ثم الى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل الى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل ٠ ويظل المتذوق مستمرا فى عملية الحذف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سماته بين الهبوط والصعود وحين ذلك يحس بذبذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة ، ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجيا أن تعمل على أن يتولد لديه معنى الجمالى ٠

٢ ـ تكرار المثول أمام الموضوع :

وهذه تحتاج الى ممارسة متكررة لعملية التذوق ، فمثل تلك الممارسة يكون لها دورها الكبير فى تربية الذوق الجمالى لدى الفرد ولهذا كان من الضرورى أن نهيىء للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال ومكوناتها فتكتشف عنها بالتدريج مع تقدم

الزمن •• فمثل هذه الممارسة تساعد الطفل على تنمية احساسه بالجمال، فيصبح قادرا فيما بعد على اصدار أحكام جمالية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمـــال •

٣ ــ الطريقة المقارنة

ويطبق فيها الباحثون اسلوب المقارنة بين الاثار الجمالية والمنتجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ؛ فهم يلجأون عــن طريق المقــارنة الى عملية تصنيف منهجى للاعمـــال الفنية المعروضة ، ويلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمــال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أســاليب الصنعــة المتعارف عليها ، ثم هى تنتهى حتما الى تكوين حكم ذاتى للباحث عــلى ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنتفى فيــه العفوية والعشوائية غير المبنية على الدراسة والمقارنة(٥) •

وهكذا تظهر لنا التجربة ان تربية الذوق الجمالى والتدريب والمران على المسائل الجمالية يكون لها أثرها الواضح على ملكة الحكم الجمــالى عند الفرد • فالاحتكاك الطويل بالاعمال الفنية لابد من أن يصقل ذوقــه ويربى احساسه الجمالى ويرقق شعوره الفنى • وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها فى نفس الفرد فتجعله يدرك أن ثمــة « حكما جمــاليا » صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بازاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفنى بكل دقة ووضوح وامــانة • ان

---

(٥) محمد على ابو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ص ١٠٣ ــ ١٠٧ مع بعض التصرف •

مهمة التربية الفنية ان ترينـــا كيف يمكن أن نرى « العمــل الفنى » . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : هب اننا استمعنا الى سيمفونية فى احــدى صالات العزف الموسيقى ، فمن منا سيكون أقدر على الاستماع الى ذلك العمل الفنى ؟ أهو الرجل الذى تزود بثقافة موسيقية أم الرجل العامى الذى لا عهد له بسماع هذا النوع من الموسيقى ؟ أفلا يصح اذن أن نقول أن « العمل الفنى » هو هذا الذى ننحو اليه وننتبه نحــوه حينما نمضى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ؟ أو حينما نعكف على قراءة الاوديسه مرة بعد اخرى ؟[6] وماذا عسى ان تكون جدوى هذا العــود المســتمر **والتكرار الدائم** الى العمل الفنى اللهم الا تكوين ملكة حكم جمالى تعبر من ذاتيتها الضيقة الى ما هو كلى ؟

يقول باير ان احكامنا الجمــالية تكشف عما فى انظارنا من هــوى ، وتعسف ، وتحزب ، وتعصب ، وقصر نظر ، وسوء فهم .. الخ لكننا حينما ننجح بتربية الذوى الجمالى فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى انظارنا الجزئية الخاصة من تهور وتعسف واندفاع ، فهنالك قد يكون فى وسعنا أن نكون عن الموضوع حكما جماليا صحيحا يجىء مطابقا له . وبهــذا المعنى قد يصح أن نقــول أن اتصاف المرء بالذوق انما يعنى انه قد استطاع أن يتخلص من شتى الذواق ، أى أنه قد استطاع أن يحيل (الجزئى) الى (كلى)[7] .

ليس من شأن الاعمال الفنية أن تنظم اهــواءنا ، وان تشيع فيهــا التناسق والانتظام ، وأن تحــقق بين النفس والبدن نوعا من التوافــق

---

(٦) زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ص ٢٦٦ .

(٧) نفس المرجع : ص ٢٦٧ .

والانسجام فحسب ، بل أن من شأنها ايضا أن تقمع ما فى ذاتيتنـــا من جزئية سواء أكانت تجريبية ام تاريخية أم تعسفية لكى تحيل الجـــزئى فينا الى كلى ٠٠ ان التذوق الفنى هو الوسيلة التى تسمو بالمتذوق الى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هـــو جزئى ٠ وهكذا نخلص الى القول بأن فهمنا للعمل الفنى انما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الانصات الى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظـــره هو لا من وجهـــة نظـــرنا نحن(٨) ٠

وهناك سؤال هام يجب ان نطرحه هنا هو : ما هى طبيعة المعرفة التى تساعدنا على تربية الذوق الجمالى وتكوين احكام جمالية سليمة ؟ وهـــل كل أنواع المعرفة تؤدى الى تحقيق هذا الهدف ام أن هناك شروطا خاصة للمعرفة الجمالية التى تحقق تربية الذوق الجمالى ؟

يرى كثير من الباحثين أن المعرفة المتعلقة بالعمل الفنى كالمعرفة التى تدور حول الفنان ، والفترة التى ابتدع فيها عمله الفنى ، والمجتمع الذى عاش فيه ، وأوجه الشبه والاختلاف بين هـــذا العمل واعمالا اخـــرى ، ونوع العمل من حيث هو سيمفونية أو قصيدة شعرية ، وتأثيره عـــلى النقاد فى مختلف الاجيال وغيرها من معارف مماثلة لا تفيـــد فى تربيـــة

---

(٨) انظر المرجع السابق وانظر ايضا :

A) Bayer; R. : Essais Sur la méthode esthétique, Paris 1953.

B) Feldman; V. : l'Esthétique Francaise contemporaine, Paris 1936.

C) Dufrence; M. : Phénoménologie de l'experience Esthéique

D) Jenkins : Art and the human Enterprice, Harvard 1958.

الذوق الجمالى بل هى على ما يرى « دوكاس » معرفة ضارة أكثر منهـا نافعة ، فالنوادر وغيرها من المعـلومات المتعلقة بسير كبار المصـورين والرسـامين والموسيقيين والاكتـاب ، تؤلف موضوعا طريفا للحـديث والثرثرة ، ولكن ليس لها شأن مبـاشر بالاستمتاع الجمالى بالاعمـال التى تركها هؤلاء الفنانون(٩) •• ويقول « برترام » اننا لسنا فى حاجة الى معرفة أى شىء عن حياة الفنان لكى نتذوق عمله ونقدره(١٠) • فمجرد اكتساب مثل هذه المعرفة ليس كافيا ، بل قد يكون له تاثير هدام عـلى التذوق الجمالى،ذلك لان المشاهد قد يدور تفكيره حول قصة عن الموضوع الذى يشاهده ، لا كما تعبر عنها اللوحة التى يشاهدها وما تتميز به مـن طابع فريد ، كمـا أن معرفته تلك يمكن أن تظـل بعيدة عن العمل ، ولا تجعله يندمج أو يستجيب استجابة جمالية مباشرة ، بل تصرف انتبـاهه عن العمل وتخرجه عن الموضوع من الوجهة الجمالية •

ويرى ستولنيتز أن كثيرا من برامج التذوق الفنى والكتب المتعلقـة بالفن ، وتعليقات النقاد على البرامج فى الحفـلات تحتوى على مثل تلك المعارف « عن » الفن ، اذ نجد معلومات عن تاريخ حياة الفنان ووفـاته، ونعلم أنه كان سيىء الطبع ، أو نعرف معتقداته السياسية • كما يتعـلم الطـالب كيف يتعـرف على قصيدة غنائية لبترارك من نوع السـونيت Sonnet أو يعرف اقسام حركة فى قالب السوناتا • ويتعلم كيف يميز فن « الباروك » من الفن الكلاسيكى ، وكيف أن عملا فنيا معينا أثر فـى

---

9 — Ducasse; C. : The philosophy of Art, N.Y. 1929. P. 230.

10 — Bertram, M. : The Aesthetic Process, Northwestern 1943, P. 108.

خلق أعمال تالية • غير أن هذا كله لا قيمة له من الوجهة الجمالية مـــا لم يلق ضوءا على العمل الفنى ذاته ، ويجعل الادراك الجمالى للطالب أكثر دقة ويثرى تجربتـــه •

ويتساءل ستولنيتز بعد ذلك عن لماذا يقع معلمو الفنون فى هذا الخطأ، ويرى أن من اسباب ذلك أن من العسير جدا تعليم ما يتضمنه عنـــوان برنامج دراسى فى « التذوق الفنى » ، اذ أن تنمية الاهتمام والحساسية الفنية ليست بالامر اليسير على الاطلاق ، والاسهل من ذلك كثيرا تقديم حقائق عن الفن للطالب • ان على المعـــلم أن يتوخى الحكمة فى اختيـــار ما سيقدمه من «المعرفة عن» فـــلا ينتقى الا ما يمكن ربطه بالموضـــوع بسهولة ، وعليه بعـــد ذلك أن يبين كيف يكون ذلك مرتبطا بالاســـتمتاع الجمالى بالعمل • ويجب أن يكون ما يقوله موجها نحو الصعوبات التى لاقاها الطالب فى أول لقاء له مع العمل ، ثم يرتد مرة أخرى الى العمل، كى يمكن الطالب من أن « يرى مـــا لم يره فى المـــرة الاولى » بحيث لا يقتصر على جعل تجربته أوسع معرفة ــ لان هذه ليست غاية فى ذاتها ــ وانما يجعلها اعمق واشد ارهافا • ان القاعدة الرئيسية فى تعـــليم الفن وهى القاعدة الرئيسية فى التجربة الجمالية أيضا هى : ركز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب ، ولابد أن يكون أى شىء آخر تقوله أو تفعـــله خاضعا لهذا الهدف الاســـاسى ، كما أنه لا يكون جديرا ، من الوجهـــة الجمالية ، بأن يقال أو يفعل الا اذا اندمج فى الادراك الجمالى ، واضفى عليه دلالة جـــديدة[١١] •

---

(١١) ستولنيتز ، جيروم ، النقد الفنى ، دراســـة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، ص ص ٨١ ــ ٨٢ •

ويوجه ستولنيتز نقدا لطريقة المقارنة التى ذكرناها كأحد الطرق المؤدية الى تربية الذوق الجمالى فيقول : هناك اسلوب معين فى تعليم الفن يشجع على الخروج عن الموضوع ، وينبغى الكلام عنه لانه واسع الانتشار ، فكثيرا ما يطلب الى الطلاب اجراء مقارنة بين عملين فنيين أو أكثر • ولا شك أن لهذه الطريقة مزاياها ، اذ لا غناء عنها فى دراسة تاريخ الفن ، وفضلا عن ذلك فمن الممكن أن تكون مفيدة لاغراض جمالية خالصة أيضا ، اذ أنها كثيرا ما تجعل الطالب شاعرا بالطبع المميز لكل من الاعمال التى يقوم بالمقارنة بينها • ومع ذلك فانها تولد ايضا اخطارا معينة • أول هذه الاخطار يمكن فهمه اذا فهمت الطبيعة الباطنة للموقف الجمالى • فهذا الموقف يتركز على موضوع معزول عن علاقاته المتبادلة ، لكى يتذوقه بما فيه من طابع فريد • فاذا كنا فى موقف يتعين علينا فيه أن نربط الموضوع بشىء آخر ، فمن الجائز أن الانتباه لا يستطيع أبدا أن يتركز كله على واحد من الموضوعين أو من الموضوعات فحسب ، وانما يظل ينتقل بينها ، فيحال بينه وبين أن يكون جماليا[١٢] •

ولقد ذكربلو فى هذا الصدد أن طريقة المقارنة •• تقضى على استعداد الذات وتهيؤها المسبق للتجارب الجمالية •• وانه لمن السمات المميزة بدقة للتذوق الجمالى ألا يكون مقارنا ، بل أن يكون نازعا الى العزل والاحتفاظ بالفردية[١٣] والواقع أن الدارس حين يعجز عن النظر الى كل عمل فنى بطريقة جمالية ، فانه يجد نفسه مضطرا لان يقوم بتحليل

---

(١٢) نفس المرجع : نفس الموضع •

13 — Bullough; E. : The Perceptive problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combination P. 412.

الاعمال الموجودة امامه وبيان أوجه التشابه والاختلاف القائمة بينها ، غير أن هذه المقارنة ليست الا عملا عقليا بحتا لا صلة من قريب أو بعيد بتذوقه أو استمتاعه الفنى .

ان المعرفة الجمالية والتى تعيننا على تربية الذوق الجمالى يجب أن تكون معرفة مرتبطة بالموضوع الجمالى ، وتكون المعرفة مرتبطة بالموضوع اذا توافر فيها ثلاثة شروط هى :

١ ــ ألا تكون مؤدية الى اضعاف الانتباه الجمالى الى الموضوع أو القضاء عليه .

٢ ــ اذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيرى .

٣ ــ اذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا ارفع، ودلالة أعمق .

اللوحات الفنيـــة

١ ــ فتاة تنظر فى المرآة « بيكاسو » •

٢ ــ ملك وملكة « هنرى مور » •

٣ ــ ذات المروحة « بيكاسو » •

٤ ــ الهام الشاعر « بوسان » •

٥ ــ رقصة الحياة « ادوارد مونخ » •

٦ ــ الموناليزا « ليوناردو دافنشى » •

٧ ــ جارية ومقعد « هنرى ماتيس » •

٨ ــ كاتدرائية أولم « أعلى برج فى العالم » •

٩ ــ الوالدان « كولفتس » •

١٠ ــ جوبيتر وأنيتوبى « كوريجيو » •

١١ ــ رأس سيدة « بيكاسو » •

١٢ ــ رقص « لين شادويك » •

١٣ ــ صبايا أفينيون « بيكاسو » •

١٤ ــ راكب الحصان « مارينو مارينى » •

١٥ ــ ليلك فوق النهر « مارك شاجال » •

١٦ ــ مهرج مع الجيتار « جوان جريس » •

١٧ ــ القالب الاحمر « رينيه مارجريت » •

١٨ ــ الحزن « بيكاسو » •

١٩ ـ لاعبو الورق « سيزان » .

٢٠ ـ صلب المسيح « جرنفالد » .

٢١ ـ منظر طبيعى « بول كلى » .

٢٢ ـ الاستماع الى الموسيقى « بيكاسو » .

٢٣ ـ نحت ، خشب ملون « باربارا هيوبرت » .

٢٤ ـ غفوة الفلاحين « بيكاسو » .



(١)



(٢)



(٣)



(٤)

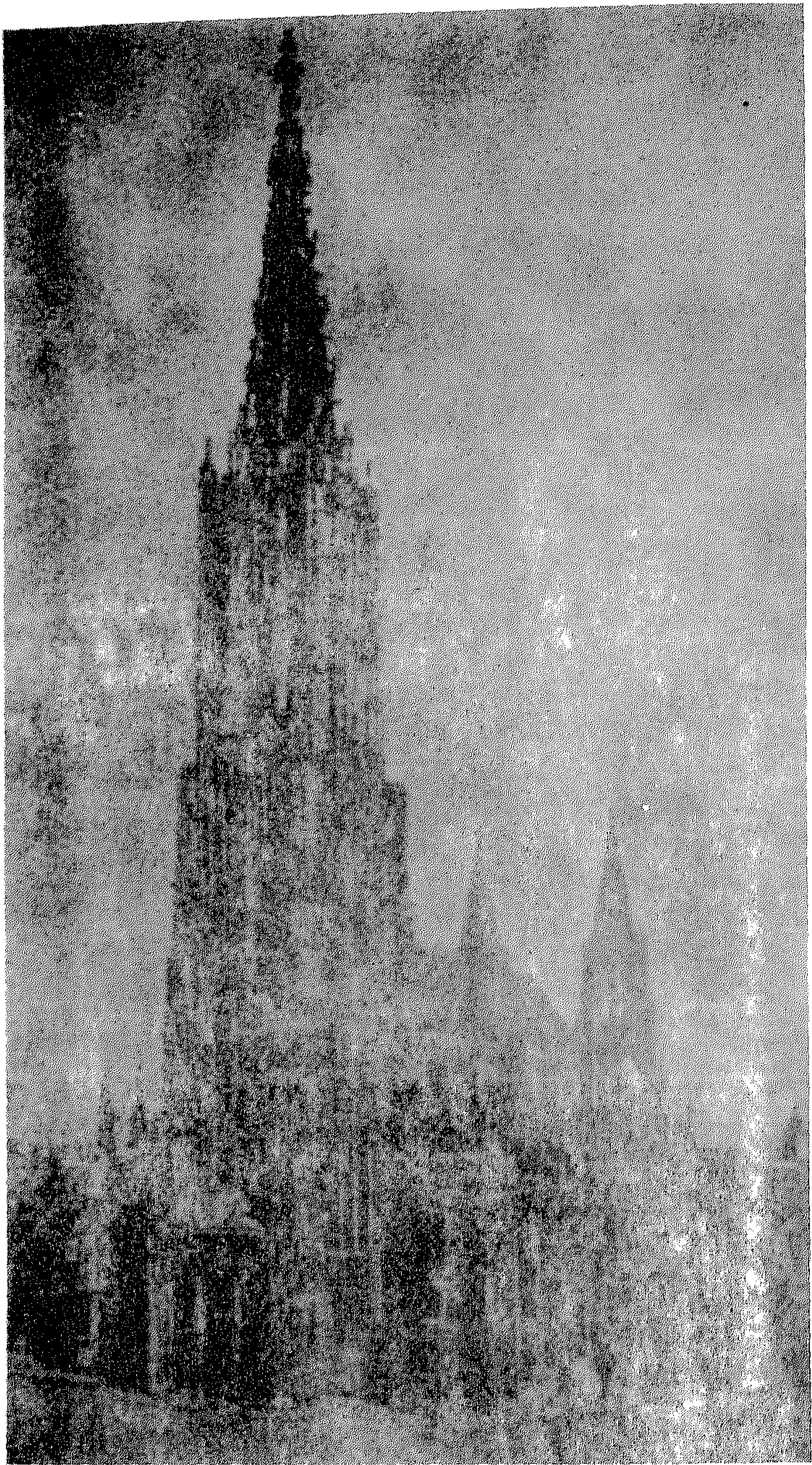


(٥)





(٧)



(٨)



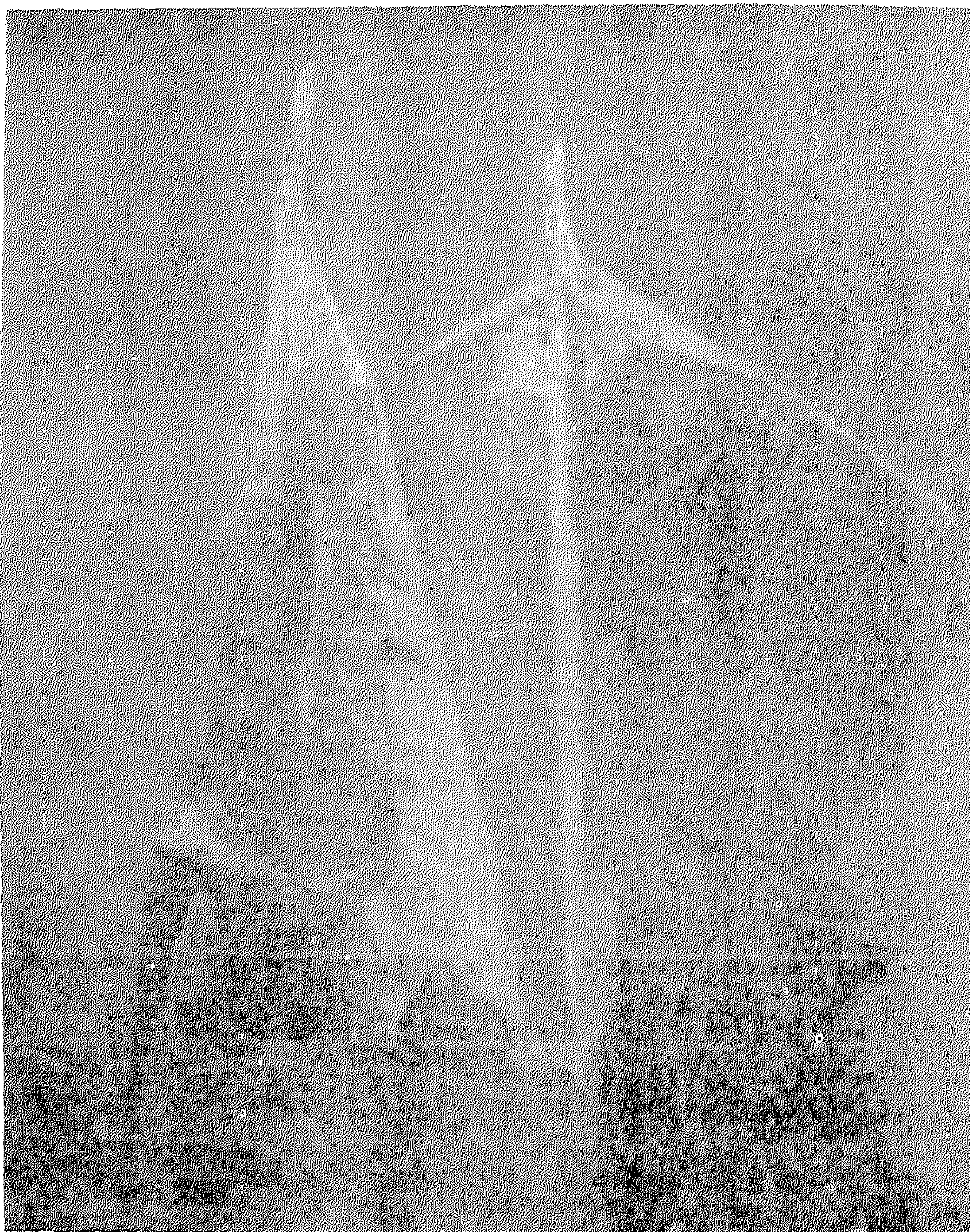
(٩)



(١٠)



(١١)



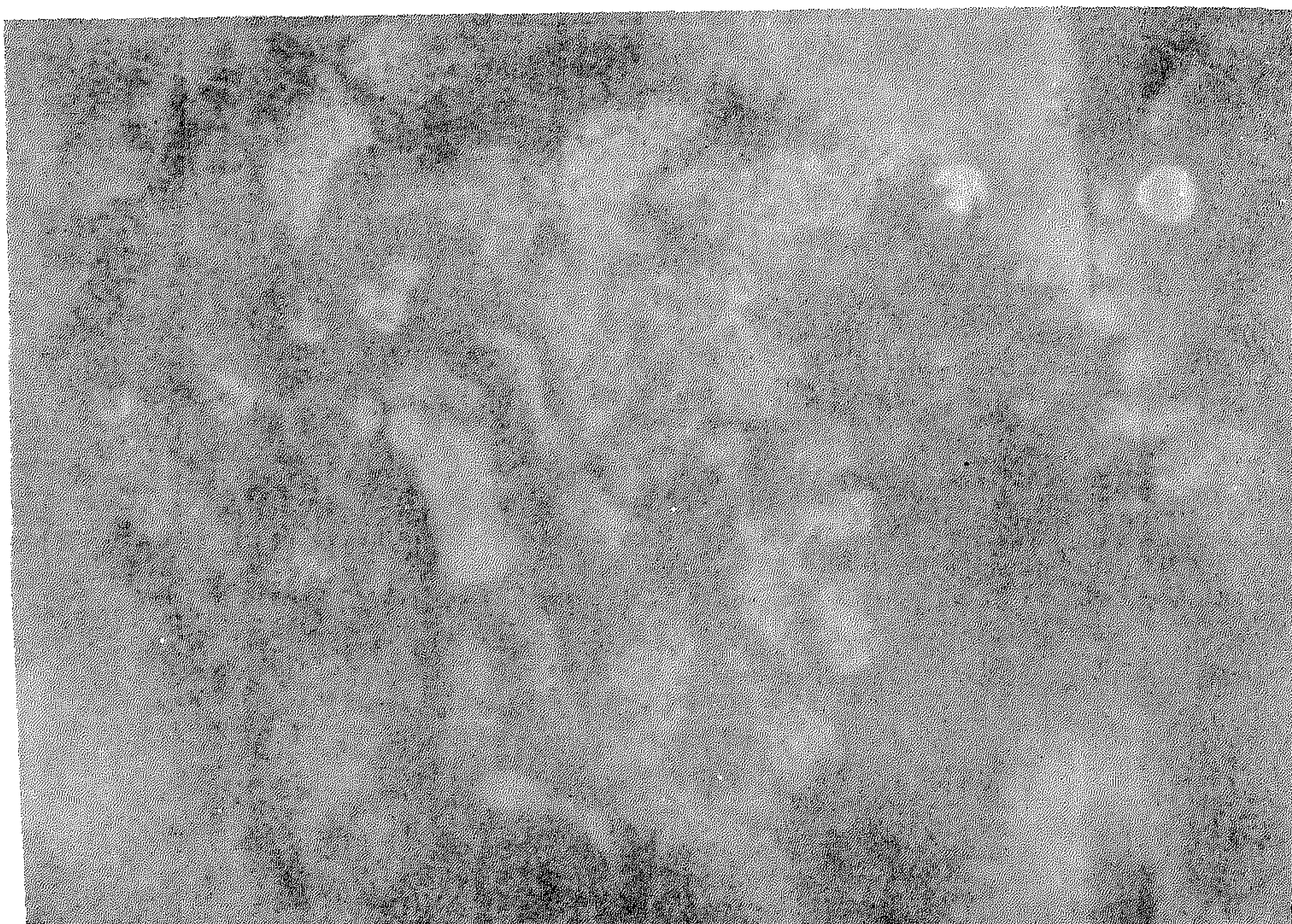
(١٣١)



(١٣)



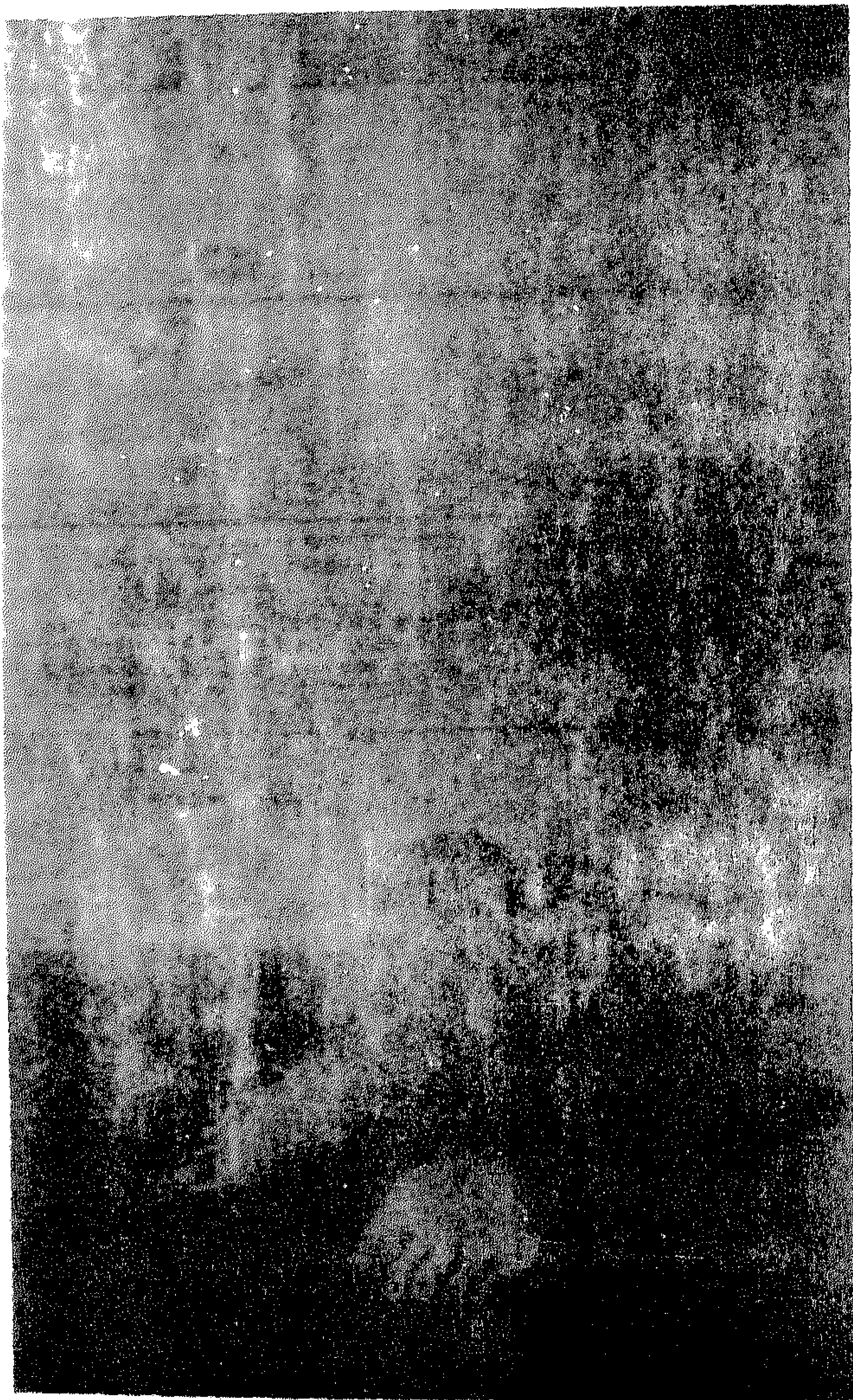
(١٤١)



(١٥)



(١٦)





(١٨)



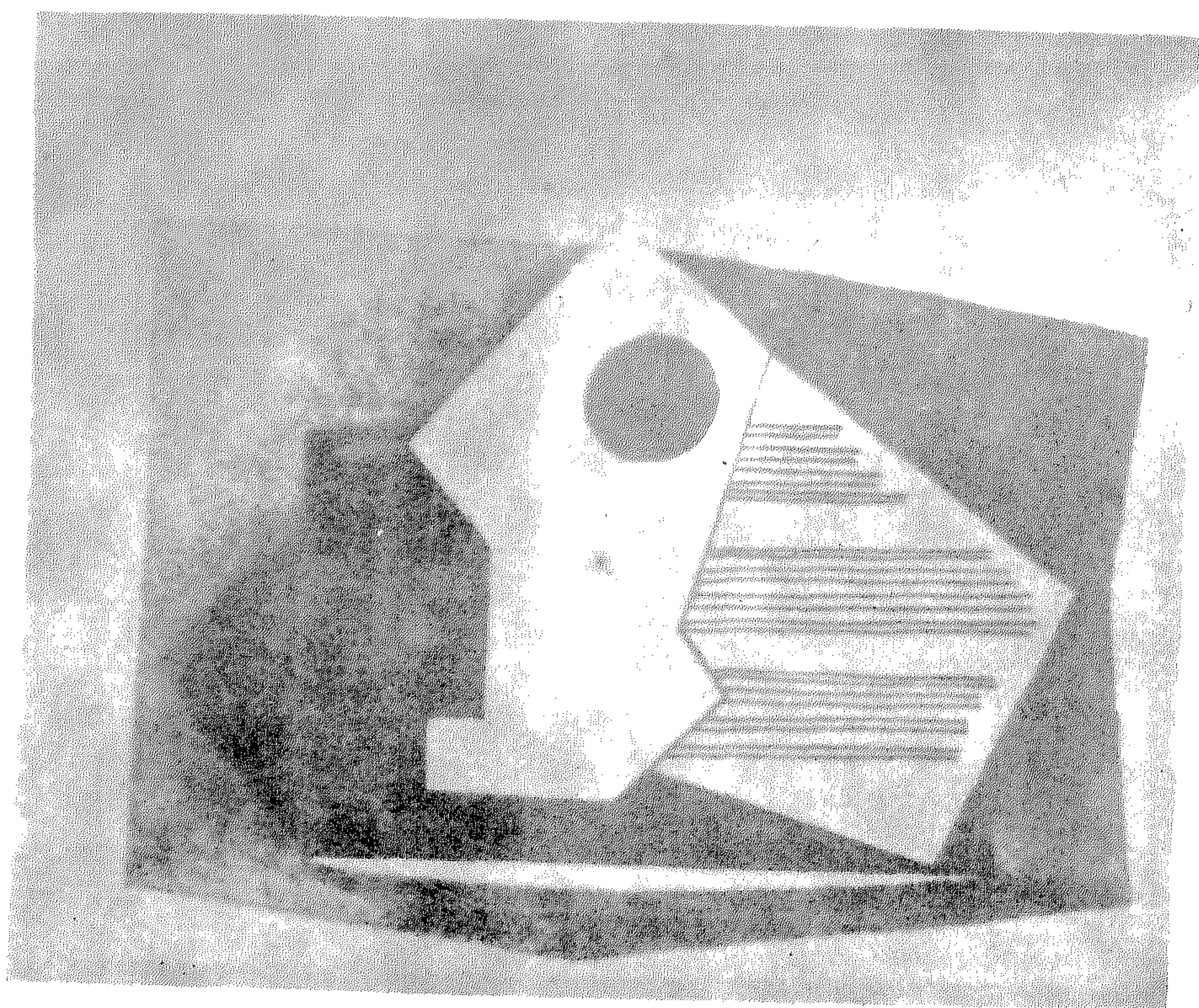
(١٩)



(٢٠)



(٢١)



(٢٣١



(٣٧)



(٣٤)

ثبت بأهم المراجع العربية

أولا : ثبت بأهم المراجع العربيــة

١ ــ أبو ريان (محمد على) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الاسكندرية ١٩٦٤ ٠

٢ ــ أحمد أحمــد يوسف : ليوناردو دافنيشى ، دار المعــارف بمصر ١٩٦٨ ٠

٣ ــ ادمان (اروين) : الفنون والانسان ، ترجمــة مصطفى حبيب : مكتبة مصر (بدون تاريخ) ٠

٤ ــ أفلاطون : محــاورة ايون أو عن الالياذة ، ترجمــة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ ٠

٥ ــ أونسيانيكوف : الجمال عند هيجل ، مقال ضمن كتاب « الجمــال فى تفسيره الماركسى ، ترجمة يوسف الحــلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى ، دمشق ١٩٦٨ ٠

٦ ــ بوسبيلوف : تطــور نظرية الفن فى روسيا والمدرسة الجمــالية الجديدة ، مقال ضمن كتاب «الجمال فى تفسيره الماركسى» السابق ذكــره ٠

٧ ــ جرييه (آلان روب) نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيد مصطفى مراجعة لويس عوض ، دار المعارف بمصر ٠

٨ ــ جويو (جان مارى) : مســائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمــة سامى الدروبى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٥ .

٩ ــ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٥٩ .

١٠ ــ زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر،مكتبة مصر ١٩٦٦.

١١ ــ سانتيانا (جورج) : الاحساس بالجمال : ترجمة محمد مصطفى بدوى مكتبة الانجلو المصرية .

١٢ ــ ستولنيتز (جيروم) النقد الفنى ، دراســة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

١٣ ــ عز الدين اسماعيل : الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٤.

١٤ ــ فــرويد (ســيجموند) : التحليل النفسى والفــن ، دافنيشى ودستويفسكى ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٧٥ .

١٥ ــ فنكلشتين (سيدنى) : الواقعية فى الفن،ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

١٦ ــ فيشر (ارنست) : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئــة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .

١٧ ــ كولنجوود (روبين جورج) مبادىء الفن ، ترجمة أحمد حمدى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

١٨ ــ مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفنى « فى الشــعر خاصة » دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ٠

١٩ ــ نيقولاييف : الجمال عند الثوريين الديمقراطيين الروس ، مقــال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ٠

٢٠ ــ هويسمان (دنيس) : علم الجمــال ، ترجمة أمــيرة حلمى مطر دار الكتب العربية ٠ القاهرة ١٩٥٩ ٠

٢١ ــ بيزيتوف : الجمال فى التراث الكلاسيكى للماركسية اللينينية ، مقال ضمن كتاب « الجمال فى تفسيره الماركسى » ٠

ثبت بأهم المراجع الاجنبية

ثانيا : ثبت بأهم المراجع الاجنبيـة

1. Alain, Systém des Beaux-Arts, Gallimard, 1926.
2. Alain, Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris, 1931.
3. Basch; V., l'esthétique Allemande Contemporaine, Alcan 1934.
4. Basch; V., Ie maitre problème de l'esthétique, 1939.
5. Bayer; R Essais Sur méthode en Esthetique, Paris 1953.
6. Bayer; R., Traité d'Esthétique, Paris 1956.
7. Beguin, L'ame Romantique et le Reve. Paris 1946.
8. Bergson; H., Essai Sur les Données immédiates de la conscience, Paris 1904.
9. Bergson; H., L'energie Sprituelle, Paris 1929.
10. Bergson, H., L'evolution Creatrice, Paris 1929.
11. Bergson; H., Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, Paris 1932.
12. Bernard, Ch., Esthètique et critique. Paris 1946.
13. Bertran, M., The Aesthetic Process, Northwestern 1943.
14. Bosanquet, B., Ahistory of Aesthetic, London 1892.

15. Bosanquet; B., Three Lectures on Aesthetic, London 1915

16. Brown, J. F., Psychodynamics of Abnormal behavior, New York 1940.

17. Bullough, E., : The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simlpe Colour Combinations British jor. Psychology III (1910).

18. Burt & Others., How the mind works, London. 1933.

19. Carritt; F., : The Theory of Beauty, London, 1928.

20. Cassou, J., Situation de l'Art Moderne, Paris 1950.

21. Cassirer, E., The philosophy of symbolic Forms, New Haven 1935.

22. Cavillier, H., Manuel de philosophie, Paris 1931.

23. Clay, F., The origin of the sense of Beauty, London 1917.

24. Colling wood, R. G., The principles of Art, Oxford 1938.

25. Croce, B., Esthétique comme science de l'expression et linguistique Generale, tr. Francaise, Paris 1904.

26. Croce, B., Bréviarie d'Esthétique. tr. Francaise, Paris 1923.

27. Dampier, W., The history of science, cambridge 1949.

28. Delacroix, H., Psychologie de l'Art, Paris 1927.

29. Delacroix, H., l'Art et les sentiments Esthétique, Paris 1939.

30. Dewey; J. : Art as Experience. N.Y. 1934.

31. Dougan, C.&Welch, L. Originality Ratings of Department store Display Department personnel, J. ApP. Psychol 1949, 33.

32. Douncy, J., Creative imagination — London, 1929.

33. Ducasse, C. : The Philosophy of Art. N.Y. 1929.

34. Ducasse, C. : Art, The Critics and you, N.Y. 1944.

35. Eggar, Essai sur L'Histoire de la critique chez Les Grecs, Paris 1889.

36. Feldman, V., L'Esthétique Francaise contemporaine, Paris 1936.

37. Freud, S., Totem and Taboo "The basic writinges of Sigmund Freud, tr. and ed. by A. A. Brill" New York 1938.

38. Freud, S., The interpretion of Dreams The basic writings of S. Freud).

39. Fry, R., Vision and Design, Penguin Books. 1940.

40. Goldenchilds., Man makes himself, New York 1946.

41. Gotshalk; D.W. : Art and the social order, Chicago. 1950.

42. Guilford, J. P., Creativity, Amer-Psychologist 1959, 5.

43. GuilFord, J. P., Creative Abilities in the Arts, Psychol. Rev. 1957, 64.

44. Hanslick; E. : The Beautiful in Music, Trans. Cohen. N. Y. 1957.

45. Harrison, J., Art and Ritual, London 1935.

46. Hourticq., Encyclopedia de Beaux — Arts. 1935.

47. Huisman, D., L'Esthétique, Paris 1954.

48. Jean La Croix., Les Sentiments et la vie Morale, Paris 1968.

49. Jenkins; D. : Art and the Human Experience, Harvard 1958.

50. Jung, C. G., Psychological Types, tr. by H. G. Baynes, London 1838.

51. Jung, C. G., Modern Man in search of a Soul, London 1914.

52. Jung, C. G., The integration of the personality, London 1941.

53. Jung, C. G., Contributions to Analytical psychology. tr. by H. G. & C. F. Baynes, London 1942,

54. Knox, i., The Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhauer, New York 1936.

55. Koffka, K., The Growth of the Mind, London 1931.

65. Kretschmer, E., The psychology of the Men of Genuis, tr. by R. B. cattell, London 1933.

57. Lalo, Ch., L'Art et la Morale, Paris 1922.

58. Lalo, Ch., Introduction a l'Esthétique.

59. Levin, L.,The Sociology of Taste, tr. by E. Dicks. London 1944.

60. Lewin, K., A Dynamic theory of personality, New York 1935.

61. Lewin, K., Principles of Topological psychology, New York. 1938.

62. Lewin, K., Will and Needs, London 1938.

63. McCurdy., The mentality of Leonardo Davinci, NewYork 1939.

64. Myers, ch., : Individual Difference in listening to Music, British jor. of Psychology XIII, 1922.

65. Patrick, C., Creative thought in poets, Arch. psychol.1935.

66. Patrick, C., Creative thought in Artists, Arch, psychol 1935, 5.

67. Pattrick, C., Creative thought in Artists, J. of psychol. 1937, 4.

68. Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. j. of psychol. 1941, 46.

69. Polin, R., De l'originalité dans l'art, Revu de sciencc Humaines, jullet, Sep. 1954.

70. Read, H., Art and society, London 1945.

71. René Le Senne., La Distinée personnelle, Flammarion 1951.

72. Ribot, T., La Logique des sentiments, Paris 1920.

73. Ribot, Limagination crétrice, Paris 1921.

74. Rodin, A., L'Art, Paris 1951.

75. Rusu, L., Essai sur la création Artistique, Paris 1935.

76. Sachs, H., The creative unconscious, Boston 1942.

77. Shoen, M., Art and Beauty, New York 1932.

78. Souif, M., Tests of creativity, Review critique and clinical implications, Annels of the faculty of Arts, Ain Shums univer, 1959. 5.

79. Souriau, E., L'avenir de l'Esthétique, Paris 1929.

80. Stein, M. I., Transctional Appoach to creativity, Research conference on the identification of creative Scientific Talent, univer, utah, August 1955.

81. Stephen; D. : Principles of art appreciation, N. Y. 1949.

82. Stephen; D. : Emotional Distance in Art, jor. of Aesthetic and Art Vol. IV (June 1945).

83. Taine, H., Philosophie de l'Art, Paris 1865.

84. Thomson, G. H., The factorial analysis of Human Ability, London 1951.

85. Thouless, R. H., General and social psychology. London 1945.

86. Thurstone, L. L., Creative thought. App. of psychol. New York 1925.

87. Tiegham, P. V., Le Romantisme dans la litterature Europien, Paris 1958.

88. Wertheimer, M., Productive Thinking, New York & London 1945.

89. Wilson & Others., A Factor Analytic study of creative thinking Abilities Psychometricka 1954, 19.

90. Valentine; C. W. : An introduction to the experimental psychology of Beauty, London 1919.

91. Vernon; Lee : A modern Book of Aesthetic, 1952.

92. Vincent; T. : Ducasse on Art and its appriciatien, phil. & phen. Pesearch, Vol. XIII Sep 1952.

93. Vivas & Kreiger : The problem of Aesthetics, N.Y. 1953.

الفنيــة للطباعة والنشر
٤٨ ش جــودة ـ راس التين ـ اسكندرية
تليفــون : ٨٠٣٢٥٠